



Nombraban y Nombraron por músico...

Relaciones musicales entre las catedrales de Guadalajara y Valladolid, siglo XVIII



Los estudios sobre las catedrales novohispanas han logrado en las últimas décadas valiosos avances e importantes contribuciones al conocimiento no sólo de la historia eclesiástica, en sentido estricto. Estas investigaciones han dejado en claro que las catedrales, como un fenómeno no eminentemente urbano, históricamente han sido mucho más que una institución religiosa en la medida en que articulan la vida en general de las personas, tanto en su aspecto económico, cultural, político y desde luego religioso. La catedral es además una institución productora de arte, cultura y de significados diversos, pero también se convierte en una guardiana de ese patrimonio creado. El estudio pues, de una catedral proporciona rica información sobre la organización y vida de las personas, y vincular una

catedral con otra resulta aún más enriquecedor puesto que muestran las profundas relaciones e intercambios que entre ellas se establecen, generando con ello una notable dinámica en la producción de arte, música y vida cotidiana.

En este sentido, en esta investigación se estudian las catedrales de Guadalajara (Nueva Galicia) y Valladolid (Michoacán) desde un enfoque comparativo destacando las fuertes relaciones entre ellas. Entre ambas produjeron un amplio patrimonio musical a partir de complejas relaciones entre sus músicos, música e instrumentos musicales. Dichos elementos tuvieron un marcado proceso de transformación durante el siglo XVIII, el cual dio como resultado la construcción de una cultura musical propia, diversa y multi-estilística.



Nombraban y Nombraron por músico...

Relaciones musicales entre las catedrales de Guadalajara y Valladolid, siglo XVIII



Los estudios sobre las catedrales novohispanas han logrado en las últimas décadas valiosos avances e importantes contribuciones al conocimiento no sólo de la historia eclesiástica, en sentido estricto. Estas investigaciones han dejado en claro que las catedrales, como un fenómeno no eminentemente urbano, históricamente han sido mucho más que una institución religiosa en la medida en que articulan la vida en general de las personas, tanto en su aspecto económico, cultural, político y desde luego religioso. La catedral es además una institución productora de arte, cultura y de significados diversos, pero también se convierte en una guardiana de ese patrimonio creado. El estudio pues, de una catedral proporciona rica información sobre la organización y vida de las personas, y vincular una

catedral con otra resulta aún más enriquecedor puesto que muestran las profundas relaciones e intercambios que entre ellas se establecen, generando con ello una notable dinámica en la producción de arte, música y vida cotidiana.

En este sentido, en esta investigación se estudian las catedrales de Guadalajara (Nueva Galicia) y Valladolid (Michoacán) desde un enfoque comparativo destacando las fuertes relaciones entre ellas. Entre ambas produjeron un amplio patrimonio musical a partir de complejas relaciones entre sus músicos, música e instrumentos musicales. Dichos elementos tuvieron un marcado proceso de transformación durante el siglo XVIII, el cual dio como resultado la construcción de una cultura musical propia, diversa y multi-estilística.

Nombraban y nombraron por músico...

Relaciones musicales entre las catedrales de
Guadalajara y Valladolid, siglo XVIII

COLECCIÓN GRADUADOS

Serie Sociales y Humanidades

Núm. 7

Cristóbal M. Durán Moncada

Nombraban y nombraron por músico...

Relaciones musicales entre las catedrales de
Guadalajara y Valladolid, siglo XVIII

Universidad de Guadalajara
2023

Tesis aprobada y recomendada para su publicación como tesis sobresaliente por la Junta Académica del Doctorado en Historia y Financiada por el Programa de Incorporación y Permanencia a los Posgrados (PROINPEP, 2023).

781.7100972

DUR

Durán Moncada, Cristóbal M.

Nombraban y nombraron por músico... Relaciones musicales entre las catedrales de Guadalajara y Valladolid, siglo XVIII / Cristóbal M. Durán Moncada.

Primera edición, 2023

Zapopan, Jalisco: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad de Apoyo Editorial, 2023

ISBN 978-607-581-126-0

- 1.- Música Sacra – Historia -Siglo XVIII – Morelia, Michoacán de Ocampo.
- 2.- Música Sacra – Historia -Siglo XVIII – Guadalajara, Jalisco.
- 3.- Catedral de Morelia – Historia.
- 4.- Catedral de Guadalajara (México) – Historia.
- 5.- Instrumentos musicales – Guadalajara, Jalisco – Siglo XVIII.
- 6.- Música eclesiástica – México – Siglo XVIII.
- 7.- Música – Instrucción y estudio – Morelia, Michoacán de Ocampo – Historia.
- 8.- Música – Instrucción y estudio – Guadalajara, Jalisco – Historia.
- 9.- Músicos de iglesia – Morelia, Michoacán de Ocampo – Siglo XVIII.
- 10.- Músicos de iglesia – Guadalajara, Jalisco – Siglo XVIII.
- 11.- Música eclesiástica – Iglesia Católica – México - Siglo XVIII.
- 12.- Música eclesiástica – Iglesia Católica – Puebla.
- 13.- Música – Historia y crítica – Siglo XX.

I.- Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad de Apoyo Editorial.

Primera edición, 2023

D.R. © Universidad de Guadalajara

Centro Universitario

de Ciencias Sociales y Humanidades

Unidad de Apoyo Editorial

Av. José Parres Arias 150

San José del Bajío,

C.P. 45132, Zapopan, Jalisco

ISBN Obra completa: 978-607-581-011-9

ISBN: 978-607-581-126-0

Editado y hecho en México

Edited and made in Mexico

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN GENERAL	7
CAPÍTULO I ■ Los escenarios: Ciudades y Catedrales	41
Introducción	41
Ciudad, Fundaciones, Ceremonia y Poder	43
La Ciudad Episcopal: Poder, Espacio y Sonoridad.	
Siglo XVIII	61
Cultura Urbana y Modernidad	76
Catedral y Autoridades	89
Palabras Finales	97
CAPÍTULO II ■ La Capilla Musical	101
Introducción	101
La Capilla Musical: una Institución Medieval	103
Capilla Musical Hispalense: Modelo de las Novohispanas	110
Siglo XVII.....	127
Siglo XVIII	134
Palabras finales	144
CAPÍTULO III ■ Los Músicos y la Ciudad	147
Introducción	147
La Cultura de los Músicos.....	151
Compadrazgos, Familia y Etnicidad	157
Movilidad: social y espacial	170
Dos maestros de Capilla:	
José Gavino Leal (Valladolid, Michoacán: 1732-1750)	
Francisco Rueda (Guadalajara, Nueva Galicia: 1750-1769)....	197
Palabras finales	207

CAPÍTULO IV ■ El triunfo de la <i>Lira</i> y el <i>Clarín</i>:	
Los Instrumentos Musicales: siglo XVIII	209
Introducción	209
Los Instrumentos Cordófonos.....	213
Los Instrumentos de Tecla	228
Los Instrumentos de Viento	239
El Color y la Forma de la Música	272
El Triunfo de la <i>Lira</i> y el <i>Clarín</i>	288
Palabras Finales	294
CAPÍTULO V ■ La Música y la Liturgia.....	299
Introducción	299
Música y Liturgia	300
Música, Tiempo y Liturgia	304
Repertorio Dieciochesco Novogalaico	369
Repertorio Dieciochesco Vallisoletano	372
El Color de la Música	377
Palabras Finales	384
CAPÍTULO VI ■ Música, Tradición y Modernidad	385
Introducción	385
De Los Conceptos	388
Lo Normado y lo Cantado	402
Instrumentos Musicales: Antiguos y Modernos.....	410
CONCLUSIONES GENERALES	415
ARCHIVOS CONSULTADOS	427
BIBLIOGRAFÍA	429

INTRODUCCIÓN GENERAL

La presente investigación tuvo su origen en una tesis doctoral desarrollada entre 2016 y 2020 en la que se dio continuidad y ampliación a otra investigación previa, ambas sobre el tema de los músicos en las catedrales novohispanas, principalmente durante el siglo XVIII, siglo de profundas transformaciones culturales, intelectuales y artísticas. La historiografía sobre el estudio de las catedrales, particularmente sobre su música y sus músicos del periodo novohispano, en los últimos años ha tenido un notable impulso con valiosos trabajos hechos por especialistas tanto en el campo de la historia como de la música y la filosofía. Estas investigaciones abordan el desarrollo del fenómeno musical desde el repertorio, instrumentación, reglamentos, así como las relaciones sociales entre los involucrados: músicos, cantores, canónigos y otros actores. Entre la diversidad de relaciones que se han estudiado encontramos contrataciones de músicos y cantores, despidos, salarios, asensos, compra de instrumentos, ceremonias, entre otras diversas situaciones que dan noticia del estado y desarrollo de estas capillas musicales de iglesias catedrales, mismas que fueron puestas al servicio de la liturgia para dar a ésta lustre y fastuosidad, como elementos de prestigio y distinción.

No obstante, debemos destacar que aún es mucho lo que falta por hacer para conocer el mundo musical de estos recintos novohispanos, bajo un panorama mucho más amplio. Las catedrales que mayormente han sido estudiadas son la poblana, Ciudad de México, Valladolid (Morelia), San Cristóbal de las Casas y Oaxaca, y con recientes y valiosos aportes en la materia están la de Guadalajara y Durango.

Los logros obtenidos en estos estudios nos han demostrado, entre otras cosas, que las catedrales novohispanas tuvieron un desarrollo musical sumamente valioso, sea en lo estilístico, organológico, político o social, y con características

particulares. Ello posibilita el conocer una buena parte de la vida cultural y artística del antiguo régimen y deja en claro, en palabras de Drew Davis, que la cultura musical en las catedrales de Nueva España no se quedó atrás (“did not ‘lag behind’”) en relación con lo hecho en las catedrales del Viejo mundo.¹ Esta premisa es una sutil sugerencia para indagar el desarrollo de una posible cultura musical propia (tradicción local o regional), tanto del ámbito sacro como el profano.

En ese sentido, una de las carencias que todavía persiste es el estudio de las relaciones musicales entre las distintas catedrales no sólo novohispanas sino las relaciones musicales con las catedrales europeas, estudio con el que Gemberro Ustárroz y Ros-Fábregas² aportaron una interesante aproximación al tema que más adelante detallaremos.

I

En esta investigación se aborda una propuesta comparativa y de contraste del desarrollo musical de dos catedrales novohispanas: Valladolid (Michoacán) y Guadalajara (Nueva Galicia), durante el siglo XVIII. Si bien el estudio abarca temporalmente el cambio de dinastía en la monarquía española (1700), las dos primeras décadas del siglo son claves para el arranque de esta investigación pues durante este periodo se realizó la *Dedicación* de la catedral vallisoletana, en 1706 (luego de concluida su construcción), a cargo del obispo Manuel Escalante y Colombres.³ Al poco tiempo, la catedral de Guadalajara fue concluida,⁴ y realizada su *Consagración* (1716),⁵ de manera que estos sucesos otorgaron mayor importancia y trascendencia a ambos recintos. Hacia el final del periodo de

¹ Davis, “The italianized frontier: Music at Durango cathedral, español culture, and the aesthetics of devotion in eighteen-century New Spain”, Tesis Doctoral, Universidad de Chicago, EU, 2006.

² Gemberro Ustárroz y Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Universidad de Granada, España, 2007.

³ Véase: “Carta del obispo de Michoacán al rey, en que avisa de la dedicación de la catedral. Menciona alhajas y en especial una campana”, citado en Ramírez Montes, *La escuadra y el cincel. Documentos sobre la construcción de la catedral de Morelia*, UNAM, México, 1987, p. 133.

⁴ La catedral había sido concluida hacia mediados del siglo XVII, pero un temblor en 1687 derrumbó las torres y parte del edificio, de manera que su reconstrucción concluyó durante la segunda década del siguiente siglo.

⁵ Cristóbal M. Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara, 1690-1750*, UdeG, México, 2014, p. 77.

estudio (inicios del último cuarto del siglo) ocurre la muerte del maestro de capilla de la catedral de Valladolid, Juan de Mendoza (1750-1770). Un año antes, en 1769, había muerto el maestro de capilla de la catedral de Guadalajara, Francisco Rueda (1750-1769). Ambos maestros de capilla permanecieron en el magisterio diecinueve y veinte años, respectivamente. Posterior a ello, se inició una etapa compleja que, mientras la catedral vallisoletana pasó por etapas difíciles en la producción y estabilidad de la capilla musical bajo la dirección del italiano Carlos Pera (1769-1799), Guadalajara parece haber aprovechado algunas circunstancias como la constante presencia de músicos de la región (o al menos novohispanos) y cierto equilibrio en diversos ámbitos de la cultura local: Universidad, imprenta, consulado, urbanismo, entre otros. La dirección de la capilla de música a cargo del compositor y muy activo Miguel Placeres, fue crucial para lograr consolidar el conjunto, pues además de su fuerte involucramiento con la práctica musical (en diversos ámbitos). Su “dilatado” interinato (1775-1803) le permitió ser pieza fundamental en la transformación sonora, tímbrica, formal e institucional, como se explica en la investigación. En este periodo, es decir, a lo largo del siglo, en ambas catedrales se evidencian notables transformaciones tanto en el repertorio como en el uso de nuevos instrumentos musicales (violín, viola, violón, clavicordio, oboe, fagot...), así como en el abandono de otros (chirimía, orlo, sacabuche, bajón...).

El cambio de dinastía en la corona española (1700) presentó nuevas realidades que para algunas catedrales significaron una oportunidad de crecimiento, mientras que para otras representaron un fuerte obstáculo en su desarrollo. Si bien cada una de estas sedes episcopales estuvo sujeta a las mismas disposiciones tanto reales como eclesiásticas (Cédulas Reales, Concilio de Trento, III Concilio Provincial Mexicano), cada una de ellas tuvo un desarrollo particular según las posibilidades económicas, recursos intelectuales, y hasta de cultura local, entre otros factores que se aclararán durante la investigación. La revisión bibliográfica realizada hasta ahora señala que estas catedrales compartieron músicos, música, dotación, ordenanzas, entre otras cosas, y ha resultado interesante y gran utilidad señalar las circunstancias en que tales saberes compartidos pudieron marcar una tendencia a crear una cultura propia o local.

Para ello, uno de los ejes de análisis será el nivel de “innovación” o de “tradicionalismo” desplegado en cada una de las catedrales, lo que se identifica tanto en la introducción de nuevos instrumentos musicales (o permanencia de otros) como en el repertorio musical, además de las políticas puestas en práctica por parte de las autoridades eclesiásticas en el diseño de sus respectivas capillas musicales.

Al hablar de “desarrollo musical” o “relaciones musicales” me refiero a un complejo entramado de situaciones no sólo de carácter meramente musical (sonoro, estilístico, formal), sino también de factores sociales, económicos, políticos, religiosos, entre otros. Estos factores extra-musicales configuran el quehacer sonoro de una catedral en su totalidad.⁶ Uno de los principales protagonistas (sin ser necesariamente músicos) es precisamente el cabildo catedral al que se le dedica un estudio pormenorizado en esta investigación.⁷

Ahora bien, vale la pena adelantar que el estudio sobre estas ciudades episcopales responde a un doble valor de carácter histórico. Por un lado, el fenómeno propio de las *ciudades* como entidades políticas que concentraron todo el poder y la riqueza que fueron claves para la expansión de la Corona y el cristianismo en América. Fueron estas unidades las que albergaron todo tipo de privilegios y adelantos tecnológicos e intelectuales, así como los diferentes órganos de gobierno que fungieron como la extensión del gobierno monárquico

⁶ Elie Siegmeister señala que las condiciones que generan los cambios en los estilos musicales de todas las épocas, por lo regular son factores sociales o políticos, más que musicales en sí: “... no podemos tener respuestas desde el punto de vista de la música pura, porque los acontecimientos profundos de la historia de la música tienen fundamentalmente causas *extramusicales*”; *Música y sociedad* [1938], Siglo XXI, México, 1999, p. 6. Subrayado en el original. Esto nos confirma y nos alerta del valor, ya descubierto, que debemos darle a las relaciones sociales de los músicos, no sólo en su ámbito como creador de obras de arte, sino en su dimensión más amplia e integral.

⁷ El Cabildo eclesiástico lo formaban el obispo, tesorero, arcediano, racioneros y chantres, entre otros. Éste último era el organizador y responsable de “las expresiones del culto externo, cuyo vehículo lo constituían la palabra, los textos sagrados, las formas, el ritual y el sonido, y exigía a los cabildos demostrar, además de una esmerada preparación en filosofía y teología, profundos estudios musicales, tanto teóricos como prácticos...”, Lourdes Turrent, “La posmodernidad en la música de las catedrales: un introducción al estudio de la chantría”, Memoria del I Coloquio Musicat: *Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, México, 2006, p. 47. Huelga decir que otros actores fundamentales del fenómeno musical lo constituyen los propios músicos y cantores quienes trabajaban en la capilla musical y que estaban subordinados a la autoridad del maestro de capilla, y a su vez éste al chantre, quien formaba parte importante del mencionado cabildo eclesiástico. En el primer capítulo de la investigación se detallan estos rubros de la jerarquía del cabildo catedral, que es la misma para ambas catedrales (Guadalajara y Valladolid).

en la empresa de conquista y colonización.⁸ Se convirtieron en centros rectores, aglutinadores, y en constructores de sentido para miles de súbditos. Y por otro, el fenómeno de las *catedrales*, que se desprende del anterior al ser de naturaleza eminentemente urbana. Éstas habían heredado la tarea milenaria y medieval de proteger el conocimiento (sagradas escrituras) y de administrarlo, y con ello instruir, educar y moralizar al feligrés. Del mismo modo que las ciudades fueron enclaves de control, gobierno y expansión, las catedrales tuvieron el mismo papel en la evangelización y expansión de la fe católica. Así como la ciudad organizó la administración y su gobierno con sus instituciones fiscales y de justicia, la catedral, como sede y gobierno de la diócesis, se organizó en provincias eclesiásticas, parroquias, curatos en los que las órdenes religiosas tuvieron una importancia central, incluyendo el desarrollo de la educación.

Las ciudades pueden ser mundanas, pero las catedrales constituyen la parte sagrada de la ciudad. El centro de una ciudad episcopal no es la casa del cabildo civil, ni el recinto de la Real Audiencia, ni la casa de moneda, ni la cancillería o el consulado; es su Catedral, con mayúscula, pues aquellas corporaciones siempre giran en torno a ella. Guadalajara y Valladolid se fundaron y vivieron su etapa virreinal fincada en esa visión protectora y responsable de la cristiandad en los confines de la América septentrional, incluso con una mayor influencia que la Durango (1620) y la de Linares (1779). Suministraron y administraron el alimento espiritual (educación, fe y los sacramentos) y con ello la posibilidad de salvación. El obispo y su cabildo constituían la cabeza de la estructura de gobierno, misma que administró y tuvo por principal ingreso a los diezmos que recaudaba de los fieles que habitaban dentro de los límites de su diócesis.

Clérigos y obispos participaron también de una amplia movilidad dictada por las jerarquías y *status*. En la dinámica de las catedrales en el reino novohispano, fueron Puebla y la ciudad de México las que siempre proveyeron los modelos a seguir, a todo el resto, así como los músicos que por diversas razones prefirieron alejarse del centro del reino y trasladarse a los confines del norte, como Guadalajara y Durango. Cabe mencionar que la catedral duranguense inicialmente formaba parte de este proyecto y entramado histórico, pero por razones de no caer en una posible dispersión temática, se decidió excluirla y dejarla para una investigación posterior, aunque aun así, en este trabajo se advierte fácilmente la presencia y el papel relevante que esta catedral tuvo en la

⁸ Julián Montemayor, “Ciudades hispánicas y signos de identidad”, en Óscar Mazín Gómez (editor), *México en el mundo hispánico*, vol. I, El Colegio de Michoacán, México, 2000, p. 289.

articulación y dinámica como importante escenario de movilidad de música y músicos en el occidente y noroeste del reino.

II

El planteamiento del problema histórico en esta investigación lo constituyen las políticas aplicadas por los cabildos sobre el quehacer musical de la capilla, en tanto que el factor económico e intelectual siempre obligó a resoluciones pragmáticas, más que seguir lo que indicaba la regla. Por ejemplo, capellanes que sin estar aún ordenados cantaban en los conjuntos corales con la venia de los canónigos;⁹ mantener en el conjunto a músicos que por cuestiones de conducta merecían ser expulsados; decidir quiénes serían separados de la capilla musical por falta de dinero para solventar salarios, entre otras situaciones que cada cabildo eclesiástico tuvo que resolver a su manera. En este sentido, un problema inicial lo constituyen las formas particulares en que el cabildo catedral resolvió las situaciones de conflicto o crisis que se presentaron, con lo que a su vez diseñó la capilla musical que se propuso construir para su propio culto.

Siguiendo esta lógica, hemos de considerar que el desarrollo de las capillas musicales no constituyó solamente un espacio de expresión artística (sonoro-musical), sino que en su interior se evidenció una tensa relación de negociaciones entre el cabildo y los músicos, relaciones que a su vez revelan un importante dinamismo, así como las condiciones sociales que les determinan. Por lo tanto, se advierte desde este momento que el diseño y configuración de las capillas musicales no fue sólo producto de la aplicación de determinada normatividad, legislación o constituciones, sino de la tensión generada por la negociación entre músicos y autoridades, lo que implicó varias y diversas situaciones de confrontación.

Esta situación compleja y anómala genera algunas *preguntas* que fungen como punto de partida en esta investigación. Las catedrales en el Nuevo Mundo se consolidaron como un proyecto histórico, social y urbano, hacia mediados del siglo XVII,¹⁰ y considerando que estaban regidas por las mismas Ordenanzas

⁹ Durán, “Música y músicos de la catedral de Guadalajara...”, en Arturo Camacho, *La catedral de Guadalajara...*, p. 196. Y Mazín, *Entre dos majestades*, p. 88. Esta situación también podía verse en otras catedrales del Viejo Mundo como la sevillana, en la que para estos capellanes, llamados “veinteneros”, no era un requisito indispensable ser clérigo, aunque en su mayoría sí lo eran. Véase Moreno, *Historia de la música española...* p. 26.

¹⁰ Mazín, “Un espejo distante...”, p. 218.

y disposiciones reales, surge la siguiente pregunta de carácter general: ¿De qué manera y con qué consecuencias los cabildos de las catedrales de Valladolid y Guadalajara aplicaron las políticas eclesiásticas para el diseño de sus capillas musicales, con la posibilidad de crear una cultura propia que les caracterizara y en la que se pudieran identificar etapas de florecimiento, crisis o de estancamiento?

Esta pregunta general detona a su vez una constelación de preguntas subordinadas encaminadas al planteamiento central, mismo que siempre gira en torno al *proceso* que siguieron las mencionadas catedrales en la integración y construcción de su aparato sonoro-musical. En ese sentido nos preguntamos: ¿Qué hace diferentes a estas capillas musicales y por qué? ¿O qué las hace semejantes? ¿En qué medida pudiéramos caracterizar a éstas como “modernas” o “tradicionales”?

Ahora bien, entre las diferentes catedrales novohispanas se identifica una notable rivalidad con la que pretendían ganar más y mayores beneficios de parte del monarca. Por citar un ejemplo, el obispo Palafox (catedral de Puebla) se dirigió a Felipe IV, en 1647, haciendo énfasis en que la catedral poblana sería “la primera de América austral y meridional, porque no hay otra que haya llegado hasta aquí, sino de las más suntuosas y majestuosas de Europa”.¹¹ Tomando en cuenta estas consideraciones, surgen otras preguntas: ¿Hasta dónde fue el grado de rivalidad entre las catedrales de Valladolid y Guadalajara (o en qué se puede detectar)? O en su defecto: ¿en qué medida pudieron haber actuado en alianza o complicidad, más que en rivalidad, para resolver problemas comunes?¹²

En relación con lo anterior, Montserrat Galí destaca que la *rivalidad* entre las catedrales era algo más que notorio en aquellos años coloniales.¹³ En la primera mitad del siglo XVIII la catedral de Guadalajara tuvo algunos elementos con los que aspiró a elevar el prestigio, el “decoro y majestad” del culto: su “consagración”, la capilla musical consolidada, la escoleta y el gran órgano de tribuna construido entre 1727 y 1730 por José Nassarre, que durante un breve tiempo

¹¹ Goy Diz, “La imagen de la catedral...”, p. 34.

¹² Esto último considerando la especie de “confederación” que hacia 1620 formaron las catedrales del centro de Nueva España para exigir al rey que “se obligara a las órdenes religiosas a diezmar los productos de sus cada vez más numerosas haciendas”. Incluso llegaron a tener un representante que abogó por todas ellas frente al Consejo de Indias. Véase Mazín, “Un espejo distante...”, p. 218.

¹³ Montserrat Galí Boadella, “La fundación del Colegio de Infantes de Puebla en su contexto histórico artístico”, en Memoria del 1° Coloquio Musicat: Música, Catedral y Sociedad, UNAM, México, 2006, p. 256.

fue el más grande de la Nueva España.¹⁴ Por su parte, en la catedral vallisoletana se realizó la ceremonia de Dedicación en 1706, a cargo del obispo Manuel Escalante y Colombres, aun con la construcción inconclusa en parte.¹⁵ La totalidad de la obra se concluyó hasta 1745, por lo que se llevó a cabo la ceremonia de “coronación” o “consagración”, en un periodo de sede vacante (ausencia de obispo). Tuvo además, en 1732, un órgano de tribuna (también construido por Nassarre), con el que dio al culto y a los oficios el anhelado lustre y solemnidad.¹⁶ Con todo ello, además de otros aspectos, estas dos catedrales parece que siempre pretendieron generar una fuerte proyección de su impronta y alcance, de manera que eso pudiera llegar a los ojos del monarca, y que con ello les recompensara su noble labor de captación y conversión de almas. Esto nos genera también otras preguntas: ¿Cómo desarrolló cada una de estas catedrales estos procesos de construcción de su propia magnificencia? ¿Qué papel jugaron en ello sus respectivas capillas musicales? ¿Llegaron a crear una especie de cultura periférica, o de frontera, que las caracterizara como tal, en relación con las catedrales del centro del reino? ¿En qué medida siguieron las pautas señaladas por la Metrópoli y por la mitra de la ciudad de México, y en qué medida diseñaron sus propios derroteros diferenciados de aquéllos?

El tema de la rivalidad no sólo fue en el espectro de las catedrales; las ciudades, como tal, también emprendieron una fuerte carrera por figurar entre las más importantes de la Nueva España ante los ojos de la monarquía, baste citar el ejemplo de la ciudad de Puebla de los Ángeles y la ciudad de México.¹⁷

Ahora bien, a manera de hipótesis como respuesta a estas interrogantes planteadas (y que fue tomando forma a lo largo de la investigación, con todo y

¹⁴ Durán, “Los órganos de Nassarre...”. Otros elementos no musicales que contribuyeron al pretendido “prestigio” de la catedral guadalajarenses fueron: el haber concluido la construcción del recinto y su consecuente consagración, en 1716, bajo la prelación de Manuel Mimbela. A la par con la rivalidad estaba el “prestigio” que a la vez era sinónimo de presencia, poder y jerarquía.

¹⁵ “Carta del obispo de Michoacán al rey, en que avisa de la dedicación de la catedral. Menciona alhajas y en especial una campana”, citado en Ramírez Montes, *La escuadra y el cincel. Documentos sobre la construcción de la catedral de Morelia*, UNAM, México, 1987, p. 133.

¹⁶ Guerrero, *El órgano histórico en Michoacán...*, p. 99ss.

¹⁷ Véase el valioso libro de Beatriz Rojas, *Las ciudades novohispanas. Siete ensayos. Historia y territorio*, El Colegio de Michoacán, Instituto Mora, México, 2016.

la resistencia de mi parte por generarla¹⁸), gira en torno a que: La actividad musical entre ambas catedrales propició la *conformación de una tradición regional sonoro-musical*, sobre todo en el primer cuarto del siglo XVIII, promovida en buena parte por la movilidad no sólo de músicos, sino de música e instrumentos musicales, así como por algunas disposiciones u ordenanzas emanadas de los gobiernos episcopales en materia musical.

No significa que esta hipotética “tradición regional” deba ser explicada a través de un solo discurso homogeneizador, sino más bien todo lo contrario: deben ser explicados los mecanismos por los que cada catedral constituyó su propia cultura, incluso diferenciada de “la otra”, destacando los elementos comunes que, consciente o inconscientemente compartieron.

Una segunda reflexión hipotética que se desprende de la anterior (y de la investigación realizada) hace sostener que: El arte musical de estas catedrales (visto como un proyecto) no fue un producto exclusivo de la política eclesiástica claramente intencionada y dirigida, sino el resultado de la tensión entre las autoridades y la cosmovisión e intereses de los propios músicos quienes forjaron una visión particular de la música y su función litúrgica y artística. Dicha visión era alimentada, seducida e inspirada en la evolución y los avances del arte sonoro en el ámbito profano, además de la evolución del pensamiento (humanista y/o ilustrado) que generó nuevas e innovadoras formas de comportamiento social.¹⁹

En el caso de esta segunda reflexión hipotética, destaco el papel de la individualidad de los músicos y su inventiva, así como el asumirse como artistas creadores más que como “sirvientes”, lo que constituye un rasgo fundamental de este ser moderno, comentado líneas abajo.

¹⁸ Domínguez, et. al, *Guía para elaborar una tesis*, Sobre este punto, los autores explican que algunos investigadores no consideran “necesario establecer hipótesis para guiar una investigación. Sin embargo, es necesario fundamentar epistemológica o metodológicamente su no utilización, y sustituir la hipótesis por la articulación clara y coherente de preguntas y objetivos de la indagación propuesta...”, p. 31.

¹⁹ Esta idea está inspirada en Sigaut, quien distingue entre una “tradición local” o “identidad artística periférica” (forjada por algunos pintores novohispanos) y “la tradición de la Iglesia, formada por un cuerpo de doctrina que emana de las Escrituras y las obras de los Santos Padres” Véase Sigaut, “El concepto de tradición en el análisis...”, p. 208.

III

Si bien es cierto que este trabajo en la medida que fue desarrollándose, constantemente abría nuevos objetivos, también es cierto que desde un inicio se planteó un objetivo general que guió la investigación, cuya principal preocupación fue esclarecer la relación entre las autoridades eclesiásticas y los músicos y cantores, no sólo en términos musicales o de trabajo asalariado (“sirviente”), sino de obediencia y salvación, de manera que tales relaciones puedan revelar, por una parte, la concepción que de sí mismo tenía el músico del siglo XVIII, y, por la otra, la misión redentora que las autoridades eclesiásticas asumían en su papel de purificadores y educadores de almas.

Para lograr el mencionado objetivo general fue necesario plantear algunos propósitos a manera de objetivos particulares, que permitieran conocer los pormenores del sistema o entramado sociocultural y musical de las catedrales estudiadas, como analizar la relación de tres figuras fundamentales en el fenómeno musical: el maestro de capilla, organista y el sochantre, quienes se encargaban del desarrollo de la sonoridad en todas las fiestas y ceremonias. También descubrir el nivel de continuidad o innovación que desarrolló cada una de las capillas, principalmente en el aspecto de sus instrumentos musicales y su repertorio, de manera que podamos identificar su desarrollo en relación (o comparación) con otras capillas musicales del reino novohispano, o incluso de las capillas peninsulares.

Con todo lo anterior, se pretende, entre otras cosas, contribuir al conocimiento de la historia de la música virreinal en Nueva Galicia, particularmente la proyección de la catedral como escenario de producción de músicos y música, toda vez que estos formaban parte de la mecánica social y de la creación y producción artística local. Con esta contribución también se espera un mejor conocimiento y mejor comprensión de las catedrales desde una perspectiva de redes de estudios que a su vez permitan entender a estos recintos como instituciones con facultades ‘extra-religiosas’ y conectadas en una red de gobierno espiritual supeditadas al poder central de la corona hispánica.

Por otra parte, una de las primeras situaciones que justifican la presente investigación es que los estudios americanistas no se habían caracterizado por incluir de manera específica la historia de la música²⁰ en sus proyectos, de manera

²⁰ Y para no caer en la a veces tediosa polémica sobre la idea de que decir “historia de la música” es hablar sólo de la música en sí, sin los factores contextuales que rodean a la producción musical, baste por ahora decir que en la presente investigación, decir “historia de la música” también incluye una serie de *factores históricos* que giran en torno a la producción musical, del mismo modo en que aclaré que por “relaciones

que éstos se hacían de forma aislada y pobremente contextualizados. Con esto tampoco pretendo decir que se detecte una total ausencia de estudios sobre el fenómeno musical novohispano, pues sería una absoluta imprecisión. De lo que aún se adolece es de estudios sistemáticos e interdisciplinarios, en los que se tienda una red de estudios que permitan apreciar la naturaleza de estos recintos como una institución con facultades y objetivos que van mucho más allá de los aparentes, como son la administración del culto, de la fe y de los diezmos. Como lo señalé en uno de los objetivos de la presente investigación, es importante que los resultados arrojen una visión amplia de las catedrales: desde la estructura interna hasta entenderlas como vinculadas a una realidad social más amplia que los límites de su propia Diócesis.

También se debe destacar la relevancia de estos estudios en tanto que constituyen una valiosa aportación a la historiografía del arte y la cultura novohispanas, partiendo de que aún hay importantes vacíos en los estudios sobre las relaciones inter-catedrales. En ese sentido, una de las carencias que todavía persiste es el estudio de las relaciones [socio] musicales entre las catedrales novohispanas, y con las catedrales del Viejo Mundo. Y si bien considero que los músicos y la música del Viejo y del Nuevo Mundo deberían ser estudiados en conjunto, como parte de un todo orgánico, opino que es mayor la obligación de hacerlo entre las catedrales novohispanas, toda vez que las políticas aplicadas para la regulación de músicos y obras ejecutadas pueden ser un claro indicador del conservadurismo o vanguardismo musical desarrollado en cada sede.

Por otra parte, si en años anteriores el restringido acceso a las fuentes documentales había sido un obstáculo para el estudio de las catedrales (en sus múltiples acepciones), la apertura que en los últimos tiempos han mostrado las autoridades eclesiásticas de diferentes catedrales y otros recintos religiosos menores, representa la posibilidad real (viabilidad y factibilidad) de llevar a cabo investigaciones de este tipo, como ya se han realizado muchas de ellas. La presencia de fuentes y el acceso, conjugado con el vacío histórico sobre la vida musical, posibilita un conocimiento que por años había sido pretendido por la investigación sobre el arte y la música novohispanos.

musicales” entenderemos un fenómeno que va más allá de lo pura y estrictamente musical. Sobre este tema remito al excelente texto de Miguel Astor, “Música para la historia, historia para la música”, en *Extramuros*, vol. 9, núm. 24, Caracas, Venezuela, mayo de 2006.

IV

Se han considerado algunos conceptos que resultaron valiosos en esta investigación. Uno de ellos es el binomio conocido como “centro-periferia”, propuesto por Castelnuovo y Ginzburg, con todas las reservas que ello exige. Desde esta perspectiva se considera que el “centro” siempre figura como modelo de desarrollo intelectual o de “producción cultural”, mientras que la “periferia” por lo regular “sólo alcanza una manifestación degradada de sí mismo...”.²¹ Pero en esta investigación, si bien se considera la condición de “periferia” en términos geográficos y también como ‘sufragáneas’ o subalternas de la Ciudad de México, también se considera que en el mundo de la concurrencia y la carrera de la cristiandad en América, cada una de estas catedrales, geográficamente periféricas, se convirtió a su vez en un centro neurálgico que irradió y ejerció un control *de facto* sobre la población (y por supuesto a otras regiones subordinadas), relativizando así la contundencia de lo propuesto por Castelnuovo y Ginzburg. Es decir, se tiene plena consciencia de la existencia no de *un* centro y *una* periferia, sino de *varios* centros que en determinados momentos pueden ejercer sobre sus alrededores. Las catedrales de Valladolid y Guadalajara son periféricas con respecto a la catedral de la ciudad de México, pero a su vez constituyen un *centro* de su propia diócesis. El sistema monárquico está estructurado a partir de un eje que era la propia monarquía, y a su alrededor giraba una importante diversidad de “espacios culturales interactuantes” (entre ellos las catedrales) bajo esquemas de relaciones bidireccionales (o multidireccionales), de tal manera que se erigen diversos centros y diversas periferias.²² El binomio de conceptos, pues, no es monolítico ni inamovible. Estas consideraciones están presentes en el estudio y propiciaron que en el análisis sobre la práctica musical se consideraran estas relaciones multidireccionales que favorecieron una visión no parcial, sino un poco más integral.

Con todo ello, si bien es cierto que los estudios sobre las catedrales del centro del reino (México y Puebla) han constituido un invaluable aporte para el conocimiento de la música virreinal, en la mayoría de los casos sirviendo como modelo de análisis para otros estudios de la provincia, no es menos cierto que resultan de enorme valor e importancia (además de necesario) realizar estudios de las catedrales *no desde el centro*, como se ha hecho la mayoría de las veces,

²¹ Ricardo Pasolini, “La historia intelectual desde su dimensión...”, *Prismas. Revista de historia intelectual*, núm. 17, 2013, p. 190. Cita a Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg, “Centro e periferia”, en Giovanni Previtali (edit.), *Storia dell'arte italiana*, Parte I, vol. I, Turín, Einaudi, 1979.

²² Sigaut, “El concepto de tradición en el análisis...”, p. 207.

“sino a partir de historias regionales” y de políticas particulares, incluso, en contraste con los órganos de control del gobierno central.

Otro concepto que constituye la base teórica de gran parte de la presente investigación lo constituye la dupla “tradicición-modernidad” (“antiguo/moderno”). Decir “modernidad” resulta tan complejo como decir “tradicición”, sobre todo cuando uno de estos fenómenos pretende ser explicado a la luz (o a la sombra) del otro. Jaques Le Goff sostiene que esta dupla está vinculada a la historia de Occidente (así, con mayúscula), y que desde el siglo V al XIX marcó una “oposición cultural” en el medio intelectual, pero que fue a mediados del siglo XIX cuando sufrió una importante transformación, especialmente con la aparición del concepto de “modernidad” como “reacción ambigua de la cultura contra la agresión del mundo industrial”.²³ La idea de “progreso” (vinculada por lo regular a lo moderno) no siempre coincide con “lo nuevo”, de ahí que sea válido preguntarnos, entonces, en qué momento y con qué factores de por medio la dupla “antiguo-moderno” cobró el sentido que ahora se le concede. Parece que parte de la respuesta está relacionada con un determinado sentimiento de ruptura con el pasado, es decir, con el surgimiento de una “conciencia de la modernidad” en términos de sustituir lo que por antiguo y decadente deja de ser funcional, tal como cuando el Imperio Romano fue abatido (siglo V), o bien, como cuando el “Nuevo Testamento” (la “nueva ley”) sustituyó al “Antiguo” (“antigua ley”).²⁴

Estas caracterizaciones, con el nuevo significado antagónico de la dupla “antiguo-moderno”, tuvieron un fuerte impulso durante el Humanismo y el Renacimiento, cuando curiosa y paradójicamente, “ser moderno” significó volver a la antigua y lejana cultura grecolatina,²⁵ además de ser en esta época cuando se establece la periodización histórica entre “época antigua y época moderna”.²⁶ Con todo ello, el siglo XVI es clave para comprender las diversas maneras de caracterizar “lo moderno”, en contraposición con “lo antiguo”.²⁷ Ya no se tra-

²³ Le Goff, *Pensar la historia...*, p. 147.

²⁴ Cfr. Alberto Tenenti, *La Edad Moderna, XVI-XVIII*, Ed. Crítica, Barcelona, 2011, p. 8.

²⁵ Le Goff, *Pensar la historia...*, p. 151. Otro aspecto que de manera insistente aparece en los escritores del Renacimiento, como rasgo de modernidad, es el “afán de originalidad”, como resultado de su “personalidad confiada en sí misma”, de ahí que siempre se preocupen por ser *los primeros en...* escribir tal o cual cosa, o ser los primeros en escribir lo que es verdadero. Véase Maravall, *Antiguos y modernos*, pp. 51-52.

²⁶ Le Goff, *Pensar la historia...*, p. 155.

²⁷ Durante el siglo XVI (y en cualquier otro) se podía *ser moderno* de diferentes maneras. La corona española, por ejemplo, con todo su poderío político, cultural y econó-

taba sólo de “imitar” la naturaleza (como modelo divino), sino de “recrearla”, de transformarla, teniendo como modelo al propio hombre, incluso en su individualidad.²⁸ Esta nueva forma de pensamiento generó la posibilidad de una nueva cultura y un nuevo arte como resultado de la combinación “arte y ciencia”. Esta combinación fue posible gracias, entre otras cosas, al descubrimiento de leyes de la física; a los viajes alrededor del mundo (y descubrimiento de un nuevo mundo); a la nueva forma de entender el pasado (conciencia histórica), y a la libertad creadora de los artistas y pensadores. En ello se conjugaba el *studium* y la *virtus*, es decir, “el conocimiento racional de las leyes naturales” y la “capacidad creadora” o “cualidad transformadora”.²⁹ Este nuevo arte (*studium* y *virtus*) representaba una “recreación de la naturaleza”, una artificiosa manera de reinventar la cultura. Y en ello, la producción musical es un claro ejemplo de cómo ésta se volvió cada vez más elaborada, más colorida y con una amplia variedad de timbres, sonoridades y matices, es decir, permitió el desarrollo de nuevas formas de componer y nuevos instrumentos musicales que iniciaron imitando lo que cantaban las voces, para convertirse posteriormente (siglo XVIII) en protagonistas del desarrollo musical (pasajes solistas).

La caracterización de “lo moderno” durante el siglo XVIII encarna otros factores que complejizan el desarrollo evolutivo o involutivo del arte; supone una amplia serie de posibilidades de ser, todas en medio de la tensión entre la norma impuesta y la libertad de actuar,³⁰ tanto en aspectos de la vida cotidiana, la cultura, economía, religión, arte, entre otros. Esta tensión da por resultado una determinada conducta, actitud y comportamiento definidos a su vez por una “voluntad de forma barroca” que bajo formas artísticas se expresa en estilos

mico, impuso en sus territorios una determinada forma de ser, de pensar, de creer... de vivir...y de morir. Con ello establecía “otra modernidad” en la que se ponían en juego no sólo actores o acontecimientos europeos, sino otros escenarios y personajes que formaron parte de la configuración mundial de redes y movibilidades, con los que la corona aspiraba a cumplir su misión salvadora como “monarquía universal”, es decir, como “monarquía católica”. Véase Gruzinski, *Las cuatro partes...*, pp. 92-94.

²⁸ Villoro, *El pensamiento moderno...*, pp. 50-52. El autor considera a Leonardo Da Vinci como el “prototipo de la individualidad completa a que aspiró el Renacimiento”, pues en él encuentra la “nueva idea acerca de la acción transformadora del hombre”, p 50.

²⁹ Villoro, *El pensamiento moderno...*, pp. 48.

³⁰ Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, pp. 161ss.

diversos.³¹ Ser barroco es ser moderno, y ser moderno, en este caso, significa actuar con la libertad de crear nuevas formas que “revitalicen los cánones clásicos”.³² Ello conllevó, en el caso de los músicos de las catedrales a la creación de una música que en su momento, en el seno del cabildo se discutió su aceptación debido principalmente a la acusada “libertad” e “indecencia” de la misma. Una situación similar se presentó en el caso del uso de algunos instrumentos musicales.

La idea del control social como concepto analítico aportó también cierta claridad a las relaciones estudiadas. Considerando que las catedrales constituyeron un órgano fundamental para la conversión de los indios americanos, es por ello que el monarca depositó en ellas diversas tareas relacionadas no sólo con el adoctrinamiento, sino también con funciones recaudatorias y hasta de censos poblacionales.³³ Así, la catedral se constituyó como un centro de control y de gobierno espiritual (y civil), y en ese sentido fueron muchas las relaciones que estableció con infinidad de sirvientes que trabajaron en el multicitado recinto.³⁴ Estas relaciones en las condiciones de servilismo o subordinación son abordadas aquí apoyándonos en lo propuesto por Barrington Moore Jr., quien sostiene que este tipo de relaciones son posibilitadas por la presencia de un cierto “temor reverente” provocado o reforzado por la idea de la *salvación*. Según lo expresado por Moore Jr., en esta relación de dominación, los dominados en ocasiones prefieran “las formas pre-industriales de autoridad... que los protegen de todos sus problemas, en lugar de las formas burocráticas, con su consis-

³¹ Sigaut, “El concepto de tradición...”. La autora considera, para el caso de la pintura novohispana, que el concepto de “tradición” puede ser más esclarecedor que el de “estilo” a la hora de caracterizar la producción local, sobre todo cuando se toma como modelos a “estilos europeos” y se pretende encontrar estos en América, en lo que “se ha perdido mucho tiempo y energía”, p. 209.

³² Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, p. 93.

³³ Véase Rodolfo Aguirre, “Frailes a la defensiva...”; en *Letras Históricas*, núm. 9, p. 48. El rey Carlos II pidió recaudar “un millón de ducados” a todas las Diócesis de América (subsidio). Al morir el monarca, su sucesor, Felipe V (primer monarca de la dinastía Borbón), en 1700 continuó de manera férrea con la orden, de manera que estableció que fuera el prelado quien se encargara de la tarea de recaudar (“Toda la recaudación recayó en los obispos”) y que éstos exigieran a las órdenes religiosas que pagaran dicho subsidio, pues era de carácter obligatorio a diferencia de los “donativos” que antes se solicitaban.

³⁴ Desde carpinteros, obreros, cocineros, veleros, herreros, pintores... y desde luego, músicos y otros artífices.

tencia maquina aplicada a un segmento muy pequeño de su vida”.³⁵ Sostiene que el individuo puede recibir seguridad a cambio de su “obediencia y lealtad, si la relación tiene algún tono de justicia y afecto”, evidenciados por la seguridad espiritual y la salvación del alma de los individuos. Esta garantía de “salvación” resulta ser “efectiva para el aprendizaje y por lo tanto sirve para implantar actitudes e incluso sentimientos”.³⁶ En este sentido, Moore Jr. ofrece elementos claros que explican parte de la mecánica social entre el poder de las catedrales y sus ministros, frente a los sirvientes (entre ellos los músicos) y el grueso de la sociedad novohispana.

Por su parte, Bronislaw Malinowski destaca que la cultura,³⁷ como construcción funcional entre los diversos sectores que componen la sociedad, puede ser analizada desde diferentes aspectos que comprenden “la educación, el control social, la economía, los sistemas de conocimiento, creencia y moralidad y aun modos de expresión artística y creadora”.³⁸ Siguiendo esta idea, la misión redentora de unos (institución eclesiástica) y la necesidad de protección espiritual de otros (feligreses –músicos–) constituyen y complementan el ciclo social, a la vez que constatan su funcionalidad, según lo propuesto por Malinowski.

Recapitulando nuestra constelación conceptual, la investigación gira en torno a los conceptos de: “tradicición-modernidad”, “centro-periferia” y “control social”, entre otros de menor incidencia pero no menos importantes. En este sentido, es pertinente aclarar que estos conceptos constituyen instrumentos de análisis teóricos contruidos para caracterizar la realidad histórica estudiada, para detectar patrones de conducta, es decir, para lograr un mayor acercamiento, comprensión e interpretación de aquel periodo. Pero otra parte que no se puede soslayar es cierto bagaje intelectual puesto en práctica en la propia época que se analiza. Por ejemplo: ¿qué significó ser moderno o tradicional para nuestros sujetos de estudio? ¿Cómo se asumía esta idea? Parte de una posible respuesta está en las definiciones de los antiguos textos publicados en aquellos años. El diccionario de Covarrubias (1611) editado bajo el título de *Tesoro de la lengua castellana o española*, la voz “moderno” la define como “lo que nuevamente es hecho, en respeto de

³⁵ Barrington Moore Jr., *La injusticia. Bases sociales de la obediencia y la rebelión*, UNAM, México, 1996.

³⁶ Moore, *La injusticia. Bases sociales de la obediencia...*, p. 437.

³⁷ Entendida como “*patrimonio instrumental* por el que el hombre es colocado en la mejor posición para solucionar problemas concretos y específicos que encara dentro de su ambiente, en el curso de la satisfacción de sus necesidades”, en Malinowski, *Una teoría científica de la cultura*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, 1948, p. 175.

³⁸ Malinowski, *Una teoría científica...*, pp. 175-176.

lo antiguo, del adverbio modo cuando significa ahora. Autor moderno, el que ha[ce] pocos años que escribió y por ello no tiene tanta autoridad como los antiguos”.³⁹ Esto parece indicar que la idea de moderno refiere solamente un elemento de novedad, algo de aparición reciente, sin implicar necesariamente una tensión o irrupción con lo ya establecido. En este mismo sentido parece advertirlo el *Diccionario de Autoridades* (tomo 4, 1734) que lo refiere como “lo que es o sucede de poco tiempo a esta parte” y agrega que “en los colegios y universidades vale lo mismo que nuevo”.⁴⁰ De lo anterior se desprende que esta idea de lo moderno parece no suponer un conflicto o tensión con lo establecido (tradicción), aunque en la práctica, la documentación analizada revela que este citado “respeto” por “lo antiguo” no fue del todo atendido, o por lo menos no de la manera en que algunos canónigos hubiese deseado. Es decir, que se podían adoptar elementos *modernos*, y al mismo tiempo ser respetuoso con la tradición, pero también se podía no serlo y generar con ello una cierta tensión o conflicto.

Por otra parte, la idea de tradición no se incluye en el *Tesoro* de Covarrubias, pero el citado *Diccionario de Autoridades* la define como “Noticia de alguna cosa antigua que se difunde de padre a hijos y se comunica por relación sucesiva de unos en otros”.⁴¹ En este sentido, la omisión de Covarrubias y la clara definición técnica del *Diccionario de Autoridades*, parecen no problematizar el hecho de custodiar una herencia milenaria y cultural (“alguna cosa antigua”), aunque para la Iglesia católica esto representó un problema latente al que le prestó especial atención, sobre todo en un periodo tan lleno de transformaciones como el siglo XVIII aquí estudiado.⁴² Precisamente éste es uno de los ejes centrales de esta investigación que, más allá de la construcción de recursos teóricos para su análisis, y del habla o entendimiento cotidiano de los sujetos en cuestión, los referentes empíricos a los que aquí se alude evidencian con toda claridad ese conflicto entre mantener inamovible una herencia musical para la liturgia y los

³⁹ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Luis Sánchez impresor del Rey, Madrid, 1611, p. 552.

⁴⁰ *Diccionario de Autoridades* (tomo 4, 1734), Imprenta de la Real Academia Española, Edición facsimilar: Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos, Madrid, 1964, p. 584.

⁴¹ *Diccionario de Autoridades* (tomo 6, 1739), Imprenta de la Real Academia Española, Edición facsimilar: Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos, Madrid, 1964, p. 314.

⁴² Es interesante (y hasta sintomático) descubrir que en sentido inverso, en el *Dictionarium Ecclesiasticum* (1561) la voz “Traditio” está incluida y definida simplemente como “Doctrina” (p.161v), mientras que la voz “moderno” no está incluida en la obra. Fernández de Santaella, *Dictionarium ecclesiasticum*, Ed. Excudebat Mathias Gastius, Salamanca, 1561.

oficios (canto llano o polifonía renacentista), o bien, renovarla con elementos sonoros y formas compositivas novedosas que enriquecieran (según la perspectiva de algunos) el entramado musical, y con ello contribuir a la formación de una nueva sensibilidad.

Esta amplia constelación de conceptual y terminológica fue un importante caldo de cultivo en cuanto a la metodología y enfoques diversos. El estudio se aborda desde un enfoque de la llamada historia cultural, o socio-cultural, en la que se destacan principalmente los elementos como las “prácticas” y los “procedimientos” desarrollados por los actores e instituciones involucradas. Con ello se aclara el “objeto” producido a través de estas prácticas: la música, el boato y el prestigio social.⁴³ Si bien los límites metodológicos entre un enfoque y otro suelen ser no muy claros, para el caso de los músicos se aplicó el método prosopográfico, es decir, el análisis de las “características comunes a un grupo de protagonistas históricos, mediante el estudio colectivo de sus vidas”.⁴⁴ Estas consideraciones sobre los elementos comunes de un determinado sector o grupo social permiten con mucha claridad el análisis de los músicos, diferenciados, incluso, del resto de los miembros del coro. Para ello, es necesario definir el “universo de análisis” que conforman estos sujetos como una colectividad (*los músicos, los capitulares...*), pero que al mismo tiempo permita la identificación individual y los casos particulares que marcan la diferencia en el funcionamiento interno de la capilla musical. En otras palabras, en este método prosopográfico se mantiene un equilibrio entre la biografía colectiva y los estudios de casos particulares, especialmente en el capítulo dedicado a los músicos.

Otro elemento metodológico que resultó de gran utilidad es lo planteado desde la “musicología urbana”, en la que se contempla la construcción de modelos “en los que las instituciones, los perfiles profesionales y las funciones de la música, entre otros, se combinan, a fin de permitir, por un lado, la construcción de un marco estructural en el que se desarrolla la música y el microcosmos o campo específico constituido por las carreras profesionales de los músicos, así como, por otro lado, la comparación entre distintas ciudades”.⁴⁵ De lo señalado por Carreras, tal vez lo más conocido de este universo conceptual sean las

⁴³ Daniel Ute, *Compendio de historia cultural. Teorías, práctica, palabras clave*, Alianza Ensayo, Madrid, 2005. Véase también: Peter Burke, *¿Qué es historia cultural?*, Paidós, Barcelona, 2006.

⁴⁴ Stone, *Pasado y presente*, p. 61.

⁴⁵ Carreras, “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural” en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (editores), Valencia, Universidad de Valencia, 2005, p. 21.

“instituciones” (cabildo, capilla musical, capellanes de coro...), en tanto que corporaciones o colectividades visibles en el gobierno y la mecánica de las ciudades. Las “funciones de la música”, tanto en la liturgia como en la fiesta pública (procesiones), permiten vincular a los músicos con el grueso de la población en este entramado social complejo.

Dentro de esta misma metodología de la “musicología urbana [histórica]” (y considerando los objetivos de esta investigación), a la hora de historiar la música y los músicos de estos recintos se volvió fundamental considerar tres perspectivas, a saber: “interna, local y global”.⁴⁶ Es evidente que dicho análisis va de lo particular e inmediato a lo general, lo cual ayuda a una mayor precisión a la hora de caracterizar a los sujetos y sus funciones. En la perspectiva “interna” se destaca la variedad de relaciones, prácticas y sujetos que constituyen la célula más inmediata a la producción musical: músicos, cantores, capitulares, constructores de instrumentos, etc., y el sinfín de relaciones cotidianas registradas en la documentación. Desde la perspectiva “local” se extienden las relaciones hacia otros actores de la misma localidad o los alrededores, como pudiera ser a otros músicos que participan en las parroquias, colegios o conventos. La perspectiva “global” permite ubicar al fenómeno en el marco de *las catedrales del Nuevo y del Viejo Mundo*, en el marco de la cultura urbana y en la carrera por distinguirse entre las demás. La caracterización de una ciudad puede estar determinada por el nivel económico o por la distinción de ser *episcopal*, entre otras cosas. De ahí el interés e insistencia en la perspectiva desde la *cultura urbana*, como metodología para confrontar a estas dos catedrales episcopales.

En otro sentido, el recurso hermenéutico será fundamental en el análisis e interpretación de la documentación, del mismo modo en que el *análisis iconográfico*, en algunos casos, aportó información valiosa sobre el uso de determinados instrumentos así como la morfología de los mismos, toda vez que no se conocen hasta ahora instrumentos musicales ni demás vestigios físicos de aquellos tiempos, por lo menos para el caso de Guadalajara.

El análisis comparativo entre las dos catedrales se llevó a cabo específicamente en tres áreas del desarrollo musical. A saber:

- **La CAPILLA MUSICAL:** entendida como una corporación colectiva, pero integrada esencialmente por individuos (músicos), y todo lo que implica su funcionamiento, así como el cuidado, atención y gobierno por parte de los

⁴⁶ Burgess y Wathey, “Cartografías del paisaje sonoro: la música sacra en las ciudades inglesas, 1450-1550”, en Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (editores), Valencia, Universidad de Valencia, 2005, pp. 69-78.

canónicos: contratación de músicos (locales, regionales o extranjeros), rentas anuales (salarios: obenciones, emolumentos). En este punto se consideran también los Reglamentos y Ordenanzas, las relaciones entre músicos y autoridades, número de músicos en la capilla, ascensos, movilidad espacial y/o social, escoleta (es decir, preparación y profesionalización de sus músicos), entre otros aspectos que involucran directamente a los actores.

- **Los INSTRUMENTOS MUSICALES:** el desarrollo, evolución y uso. Este hecho constituye un rico elemento revelador del nivel de “conservadurismo o modernidad musical,” considerando el uso o prohibición de algunos instrumentos según las posibilidades económicas, ideológicas o prácticas: disponibilidad o no de ciertos instrumentos o instructores.
- **La MÚSICA:** (repertorio musical) en el periodo de transición estilística que fue de lo más tradicional (homofonía y polifonía clásica) hacia formas con elementos operísticos o teatrales como arias, pasajes para solos de voces o instrumento, así como “lo galante”. La aparición de los “instrumentos obligados” es un rasgo de una clara tendencia a privilegiar más a la instrumentación que a lo verbal (texto), lo cual fue parte de una larga y añeja discusión que desembocaba, entre otras cosas, en la permisión o prohibición de ciertos instrumentos o formas musicales.

La combinación de los elementos arriba mencionados (capilla, instrumentos y repertorio), proporcionó una luz esclarecedora al conocimiento del desarrollo musical en las catedrales aludidas, de manera que se espera contribuir a valorar esta producción cultural, así como también a valorar su historicidad.

V

En las siguientes páginas se presenta un breve análisis (Estado de la cuestión) de las obras que han abordado la historia de la música, sin el afán de ser acucioso,⁴⁷ sólo destacando las formas, contextos y los enfoques desde dónde se han escrito, principalmente los estudios sobre música en las catedrales. Si bien es verdad que las investigaciones sobre la música y los músicos en las catedrales no son nuevas ni recientes; las primeras aportaciones desde los años treinta fueron cruciales por haber advertido de la riqueza latente que guardaban los viejos y

⁴⁷ En un trabajo previo dimos cuenta puntual de varios trabajos sobre investigación musical catedralicia. En este apartado apuntaremos las aportaciones más esenciales. Véase Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música...*, “Sobre el estado de la cuestión”, pp. 21-33.

empolvados papeles de música de los templos.⁴⁸ Los pioneros trabajos de Romero,⁴⁹ Saldívar⁵⁰ y Galindo,⁵¹ mostraron una fuerte impronta y preocupación por la construcción de un nacionalismo moderno, pero establecieron las bases para comprender el valor de las formas de articulación cultural entre los pueblos; destacaron que la práctica musical tanto de los grandes compositores como de los grupos populares, y de cualquier época, conformaron un conjunto de saberes que amalgamó y otorgó elementos identitarios a los pobladores, y más aún, y al mismo tiempo, propició elementos diferenciadores para la comprensión de la diversidad musical de México. Aquellas aportaciones no han perdido su vigencia ni su importancia, toda vez que seguimos recurriendo a ellas con el fin de enriquecer los nuevos descubrimientos.

Estos trabajos al mismo tiempo establecieron rutas para ir de los estudios generales (Historia de la música en México) hacia los estudios particulares, y con ello, ampliar en futuras investigaciones hacia nuevos tópicos como el repertorio popular, los instrumentos tradicionales, las fiestas en el calendario litúrgico, la música en la religiosidad popular, la vestimenta y la danza, entre muchos otros.⁵²

⁴⁸ Algunos de los más influyentes (aunque remito a la bibliografía general para mayores referencias): Steven Barwick, *Sacred vocal polyphony in early colonial Mexico*, Tesis doctoral, Harvard University, 1949; Robert Stevenson, *La música en la Catedral de Sevilla, 1478-1606. Documentos para su estudio* [1954], Sociedad Española de Musicología –SedeM–, España, 1985; Leopoldo I. Orendain, “Los libros de coro en la catedral de Guadalajara”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. VIII, núm. 29, 1960; Robert Stevenson, *La música en las catedrales españolas del siglo de oro* [1961], Alianza Música, España, 1992; José Enrique Ayarra Jarné, *La música en la catedral de Sevilla*, Obra Cultural de la Caja de ahorros Provincial San Fernando, Sevilla, 1976; Juan Carlos Estensoro, *Música y sociedad coloniales, lima 1680-1830*, Ed. Colmillo Blanco, Colección de Arena, Lima, 1989.

⁴⁹ Jesús C. Romero, *La historia crítica de la música en México. Como una justificación de la música nacional*, Tesis presentada al Primer Congreso Nacional de Música, México, 1927.

⁵⁰ Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México. Épocas precortesiana y colonial*, SEP, 1934.

⁵¹ Miguel Galindo, *Historia de la música mexicana* (1933), Edición facsimilar del CNCA-CENIDIM-INBA, Colima, 1992.

⁵² Véase Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, FCE, México, 1989. Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, SepSetentas, No. 95, México, 1973.

Esto se enriqueció, por ejemplo, con las posteriores investigaciones en la pintura novohispana que aportaron al conocimiento visual de la práctica musical.⁵³

Una de las ideas que quedaron bastante claras con aquellos estudios pioneros es que el estudio de la *música de las catedrales*, y todo su entorno que la rodeó, era posible. Las fuentes, los objetos (instrumentos) y diversos elementos estaban ahí para hacerlos hablar.⁵⁴ De aquí que la catedral empezó a figurar como un entidad articuladora y productora de saberes, tanto artístico-musicales como de todo tipo. Surgieron así estudios pioneros sobre el mundo de las catedrales que gradualmente se fueron especializando aún más, y disponiendo de novedosas fuentes para su estudio. De este modo, la catedral empezó a ser estudiada históricamente no sólo como institución religiosa, sino además como una entidad jurídica, política, cultural y artística.⁵⁵ Con ello, los estudios sobre música, española o hispanoamericana, mostraron un campo de investigación rico en elementos culturales como la movilidad de músicos y la circulación de música, sus transformaciones entre lo profano y lo sacro, la renovación instrumental, entre otros tópicos.

Para el caso de la música en las catedrales en México, nuevas investigaciones han contemplado aspectos como el marco legislativo sobre el papel de la música en la liturgia y su inserción en la mecánica social: sus ceremonias (fijas o móviles), fiestas patronales, aspectos económicos salariales de los músicos; construcción y adquisición de instrumentos musicales, entre muchos otros tópicos que

⁵³ Evguenia Roubina, “¿Una imagen vale más...? Pautas para el estudio de las evidencias organológicas en la iconografía musical novohispana”, en *Cátedra de Artes*, núm. 13, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014; Evguenia Roubina, “Apropiaciones de la iconografía musical europea como recurso para el estudio de la música novohispana: reflexiones en torno a una imagen”, en *Cuadernos de Iconografía Musical*, vol. III, núm. 1, agosto de 2016. La autora es directora editorial de la revista electrónica *Cuadernos de Iconografía Musical*. <http://www.cuadernos-iconografiamusical.fam.unam.mx/index.php/CIM/index>

⁵⁴ Arlette Farge, *Atracción del archivo*, Edicions Alfons El Magnanim, Institució Valenciana D’Estudis i Investigació, Valencia, 1991.

⁵⁵ Algunas publicaciones de consulta obligada en este ramo, para el caso de los estudios en México, son: David Brading, *Una Iglesia asediada: el obispado de Michoacán, 1749-1810*, FCE, México, 1994; Óscar Mazín Gómez, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, El Colegio de Michoacán, México, 1996. Leticia Pérez Puente, *Tiempos de crisis, tiempos de consolidación. La catedral metropolitana de la Ciudad de México, 1653-1680*, UNAM, El Colegio de Michoacán, Plaza y Valdés, México, 2005. Por citar sólo algunos.

han ampliado la idea de la historia musical.⁵⁶ Si bien aquellos estudios precursores abrieron una importante veta en los trabajos culturales sobre las catedrales, dejaron también vacíos sugerentes que representan una oportunidad para la implementación de nuevas metodologías, teorías interpretativas, o bien, el uso de documentación poco conocida.

No deja de sorprender que los estudios dedicados a la práctica musical en la catedral de Guadalajara sean extremadamente escasos, pero de gran calidad y aportación, al igual que los estudios hechos sobre la catedral de Morelia. En el marco del proyecto *Musicat* fue elaborada la tesis de maestría de Jorge Gómez Naredo,⁵⁷ con la que se pusieron al descubierto las relaciones en tensión entre los músicos y las autoridades de la iglesia catedral, respecto a los temas sobre aumentos de salarios, permisos, ausencias y demás, mismos que fueron analizados no sólo como una simple solicitud o petición, sino como un “discurso de resistencia” que se sustenta en el derecho que otorgan las capacidades y conocimiento (capital cultural) que los músicos poseían. Una de las principales aportaciones de este trabajo reside precisamente en el análisis del discurso por medio del cual se pueden apreciar los intereses y las tensiones que subyacen a la simple petición de un aumento de salario. El análisis se acerca a la esfera de la psicología del músico y a las reacciones a veces abruptas de las autoridades ecle-

⁵⁶ Se citan aquí algunos de los trabajos más recientes: Raúl H. Torres Medina, *Los músicos de la Catedral Metropolitana de México (1750-1791)*. *Transgresión o sumisión*, UACM, México, 2016; Violeta Paulina Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, Tesis Doctoral: Ciencias Humanas: Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán, 2014; Antonio García-Abásolo (coord.), *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*, Universidad de Córdoba, España, 2010; Javier Marín López, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, 3 vols., Tesis Doctoral: Doctorado en Historia y Ciencias de la música, Universidad de Granada, Granada, 2007; Antonio Ruiz Caballero, “La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid, 1540-1631”, Tesis de Maestría en Historia de México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2008. Jorge Gómez Naredo, “Jerarquía y resistencia en la catedral tapatía: músicos y cabildo en la segunda mitad del siglo XVIII”, Tesis de Maestría en Historia, Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F., 2007.

⁵⁷ Jorge Gómez Naredo, “Jerarquía y resistencia en la catedral tapatía: músicos y cabildo en la segunda mitad del siglo XVIII”, Tesis de Maestría en Historia, Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F., 2007.

siásticas, quienes insisten en sostenerse en su papel redentor y de proveedores de la salvación.

En esta historia sociocultural los sujetos de estudio son los músicos y los miembros del cabildo eclesiástico, y su objeto de estudio no es la música en sí, sino las relaciones entre los sujetos, mismas que determinan la suerte de los filarmónicos y su carrera dentro de la corporación musical.

Por último, se destaca la importancia de los cinco volúmenes editados por el proyecto Ritual Sonoro Catedralicio (2013), en el que participaron seminarios de Puebla, Ciudad de México, Oaxaca y Guadalajara. Cada uno de estos seminarios se encargó de la investigación, redacción y publicación de un volumen (la ciudad de México editó dos volúmenes) y constituyen lo más novedoso de los estudios sobre música en las catedrales novohispanas, tanto en el repertorio como en los sujetos del ritual, así como en la enseñanza y el desarrollo musical en las parroquias.⁵⁸ Quien esto escribe siguió de cerca el desarrollo de estos trabajos participando en presentación de avances, evaluación, así como la redacción de uno de los capítulos correspondientes al volumen del seminario de Guadalajara. Dicho capítulo posteriormente se amplió y se convirtió en la tesis de maestría: *La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara, 1690-1750*, que fue publicada en 2014 con el mismo título y bajo el sello editorial de la Universidad de Guadalajara.⁵⁹ Esta investigación presenta un primer acercamiento al desempeño de la catedral y su función como administradora de la cultura y la educación (además del culto, claro está). En ese sentido, la obra destaca que la educación musical jugó un papel fundamental en la producción de músicos para abastecer al propio culto como rasgo de una pretendida autonomía en relación con otras catedrales del reino novohispano.

Esta investigación fue ampliada en un texto posterior que constituyó un capítulo de la obra colectiva coordinada por el Dr. Arturo Camacho, *La catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, editada por El Colegio de Jalisco (2012). Se trata del capítulo: “La música y los músicos de la catedral de Guadalajara,

⁵⁸ Los cinco volúmenes son: Montserrat Galí Boadella (coord.), *Rituales sonoros en una ciudad episcopal. Puebla, siglos XVI-XIX*, Ciesas, México, 2013; Sergio Navarrete Pellicer (coord.), *Ritual sonoro en catedral y parroquias*, Ciesas, México, 2013; Arturo Camacho Becerra (coord.), *Enseñanza y ejercicio de la música en México*, Ciesas, México, 2013; Lourdes Turrent (coord.), *Autoridad, solemnidad y actores en la catedral de México (1692-1860)*, Ciesas, México, 2013; Aurelio Tello (coord.), *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, Ciesas, México, 2013.

⁵⁹ Cristóbal Durán, *La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara, 1690-1750*, UdeG, México, 2014.

1569-1878”.⁶⁰ Tal vez sea éste el trabajo más extenso y detallado sobre la música al interior de la catedral tapatía. En él se presentan las diferentes etapas de florecimiento y crisis por las que ha atravesado. Si bien se trata de una investigación exhaustiva apoyada con fuentes documentales de primera mano de diversos archivos históricos,⁶¹ además de haber revisado los últimos estudios sobre el tema, no deja de ser una revisión general sobre el proceso musical, pero que a su vez ofrece diversas líneas de análisis en las que pueden profundizar. Constituye un ejercicio valioso que ha provocado (era uno de los objetivos) la investigación sobre diversos tópicos musicales.

Por otra parte, sobre los estudios musicales en la catedral de Valladolid quisiera referir de manera muy puntual los siguientes: primero, la obra de Miguel Bernal Jiménez (1939), quien sostuvo que el Colegio de Niñas de Santa Rosa de Santa María de Valladolid fue el equivalente a los “primitivos ‘conservatorios’” de música europeos. Posteriormente, sobre este “primer conservatorio de música en México”,⁶² Jesús Estrada expresó que el “conservatorio” de Santa Rosa de Santa María Valladolid -fundado por Mariano Elízaga entre 1830 y 1840-, si bien fue el primer conservatorio en México, “no fue ese centro la primera institución de enseñanza musical en nuestra historia como se ha dicho”.⁶³

Podríamos suponer que la aportación de Bernal en esta obra es más de carácter informativo, pero lo cierto es que logra el objeto de dar a conocer algo que no se conocía: el acervo musical que resguardaba (y sigue resguardando) el mencionado Conservatorio. Con este mismo objetivo, Bernal publicó años después *La Música en Valladolid de Michoacán*,⁶⁴ que además constituye un mayor acercamiento a la música y los músicos no sólo de la ciudad, sino también de la catedral durante el periodo novohispano.

En 1939 Bernal publicó otra obra: *Los tres géneros de música sagrada*. En ella analiza el canto gregoriano, la polifonía vocal clásica y la música moderna, viendo en ésta última la necesidad de que los variados géneros (o sub-géneros) de

⁶⁰ Cristóbal Durán, “La música y los músicos de la catedral de Guadalajara, 1569-1878”, en la obra colectiva: *La catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, en Arturo Camacho (coord.), El Colegio de Jalisco, México, 2012.

⁶¹ Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara, Archivo General de la Nación, Archivo General de Indias, Archivo de la Catedral de Sevilla, España, Archivo de Instrumentos Públicos de Guadalajara, México, entre otros.

⁶² Bernal Jiménez, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa...*, p. 11.

⁶³ Estrada, *op. cit.*, p. 55.

⁶⁴ Bernal Jiménez, *La Música en Valladolid de Michoacán*, México, ediciones *Schola Cantorum*, 1962.

música sacra debían “renovarse o morir”.⁶⁵ El autor considera que la lucha entre lo tradicional y lo moderno debe alcanzar también el ámbito musical sacro, y llama la atención la demanda que hace a la “Iglesia, celestial y terrena”, de que así como exige solemnidad y magnificencia en los ritos, de igual forma debería abrir “las puertas del sagrado recinto a la música más moderna, con todos sus adelantos y conquistas si lleva aquel sello de santidad, arte verdadero y universalidad”.⁶⁶ De no atender el llamado, su música podría resultar “*letárgica* y no *litúrgica*”.⁶⁷ Estas observaciones propician un nuevo acercamiento a los estudios sobre las catedrales puesto que develan parte de la fragilidad de la política eclesiástica, que si bien sus autoridades pueden o no considerar, sigue resultando valioso que alguien nos lo advierta. Este texto destaca de manera puntual la preocupación que motiva esta investigación, y aunque sus observaciones están dirigidas a la música sacra de su tiempo (1939), su análisis resulta un útil modelo para el estudio de la música de la etapa novohispana. Sin duda que estos trabajos inspiraron el que ahora se presenta.

Entre los trabajos más recientes destacan las aportaciones siguientes: el valioso trabajo de Violeta Carvajal, quien realiza un claro dibujo de la capilla musical vallisoletana a partir del estudio de uno de los maestros de capilla más importantes del siglo XVIII: Joseph Gavino Leal.⁶⁸ Con este estudio sobre Leal (su obra y su papel en la capilla musical) la autora demostró que aquella “capilla catedralicia constituye el *centro musical más importante* de Valladolid durante todo el siglo XVIII”.⁶⁹ Los factores que propiciaron este periodo de florecimiento

⁶⁵ Bernal Jiménez, *Los tres géneros de música sagrada*, Escuela Superior de Música Sagrada, Morelia, 1939, p. 53.

⁶⁶ Bernal Jiménez, *Los tres géneros...*, p. 53. Subrayados en el original. Por un parte la Iglesia se resiste al uso de técnicas modernas de composición, puesto que las considera demasiado contaminadas y alejadas de los propósitos originales de la música litúrgica; pero por otra, músicos como Bernal Jiménez le exigen que debe actualizarse y estar en la vanguardia del desarrollo musical, sin perder su esencia sublime.

⁶⁷ Bernal Jiménez, *Los tres géneros...*, p. 53. Subrayados en el original. En el anexo comento brevemente este problema en el que por un parte la Iglesia se resiste al uso de técnicas modernas de composición, puesto que las considera demasiado contaminadas y alejadas de los propósitos originales de la música litúrgica; pero por otra, músicos como Bernal Jiménez le exigen que debe actualizarse y estar en la vanguardia del desarrollo musical, sin perder su esencia sublime.

⁶⁸ Violeta Paulina Carvajal Ávila, “Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal”, Tesis de Licenciatura, Conservatorio de Las Rosas, A.C., 2007.

⁶⁹ Carvajal, *op., cit.*, p. 132. Las cursivas son mías.

musical, sugieren la búsqueda de esos mismos factores en la catedral guadalajareña durante el mismo periodo, o bien, en sentido inverso: detectar las diferencias que inviten a explicar las relaciones y los procesos que llevaron a ambos recintos a tal condición.

Otro estudio es el elaborado por Óscar Mazín, quien en su análisis de la capilla musical vallisoletana destaca que para el establecimiento y evolución de la capilla, el factor económico fue decisivo toda vez que éste permitió la consolidación de una escuela o tradición musical local, en momentos de una fuerte crisis que obligó a echar mano de los recursos propios y locales para sacar adelante la liturgia y todos los elementos que la constituyen, entre los que está la música.⁷⁰

En ese sentido, a través de factores económicos y geográficos, el autor logra identificar tres etapas en la evolución, caracterizadas por el desarrollo paralelo de la consolidación de la economía de los grupos de poder en torno a la Iglesia (poder local), y la consolidación de las “expresiones artísticas”, entre ellas la música, es decir, que el desarrollo de la economía local, en Valladolid, le permitió visualizar el desarrollo y evolución de la capilla musical de la catedral.

Vincular los procesos por los que atraviesan estas capillas musicales con factores económicos, políticos o culturales, es un recurso obligado, y el trabajo de Mazín deja en claro los resultados obtenidos aplicando este procedimiento (aunque es evidente que no es el único), y la recomendación de su aplicación dependerá de los objetivos que se persigan en la investigación misma. Por ejemplo, el estudio realizado por Carlos Estenssoro en Lima, Perú,⁷¹ para explicar el mencionado proceso de desarrollo musical, dio más peso no a los factores económicos sino a las prácticas sociales, con las que la Iglesia tuvo que lidiar y aplicar medidas prohibitivas o permisivas, con el fin de salvaguardar lo que la propia Iglesia consideraba la tradición musical eclesiástica. Y al igual que Mazín, desde este enfoque Estenssoro pudo identificar “tres momentos” en el proceso de desarrollo de la música en Lima, en el que identificó dos elementos que operaron como una constante: Primero, *música y poder*, es decir, la permisión o prohibición de ciertas prácticas musicales sociales, por parte de la Iglesia (como reguladora de toda “actividad musical”); y segundo, que se desprende de lo anterior: el aspecto *funcional* de la política eclesiástica sobre las prácticas musicales como factor de sociabilidad e interacción, es decir, el manejo a discreción de las normas que en primera instancia hagan funcionar el sistema musical, sea en la liturgia o en la vida en sociedad.

⁷⁰ Mazín Gómez, “La música en las catedrales de la Nueva España...”

⁷¹ Estenssoro, *Música y sociedad coloniales...*

Antonio Ruiz Caballero presentó su Tesis de Maestría (2008), en la que desarrolló el más claro panorama de la música en la primitiva catedral de Pátzcuaro, antes de que ésta fuera trasladada a la actual ciudad de Morelia, antes Valladolid. Este proceso lo interpreta como una reorientación en la naturaleza del culto, que de estar primero dirigido a la atención del indio (Pátzcuaro), pasó a estar más centrado hacia la “población española” en Valladolid.⁷² Con ello, presenta un enfoque novedoso que destaca por el análisis de la música como producto de una “cultura urbana” diferenciada de la cultura rural y con características propias de una ciudad episcopal. Este enfoque, propio de la “musicología urbana... hace uso de métodos propios de la historia social y de la historia cultural...”⁷³

Tanto Carvajal como Mazín y Ruiz Caballero, son quienes más han aportado en los últimos años al estudio de la catedral vallisoletana y de sus procesos musicales. Su consulta y exhaustiva revisión será obligada para la presente investigación.

Un último estudio sobre la música de la catedral de Valladolid fue hecho por Hernán Cortés y Angélica Guerrero, en 2013.⁷⁴ Dicha investigación presenta un recuento y somera descripción de los elementos esenciales de lo musical en la catedral michoacana: maestro de capilla, coro, órgano, cantores, instrumentistas, libros de coro, entre otros tópicos. Se destacan las menciones que hace sobre los inventarios de los papeles de música que han sido elaborados en el último siglo, que es por demás materia valiosísima para los intereses de la investigación que pretendo. Tal vez lo más valioso sea el breve análisis musical de una de las cuatro obras de Gavino Leal⁷⁵ conservadas en el acervo, *Laetatus sum (Indomun Domini)*. Reconstruye la obra a partir de los fragmentos que de ella se conocen y así la ubica como una obra intermedia “entre las sencillas piezas a 4 voces con acompañamiento...” y las “grandes composiciones a tres coros con orquestaciones más ricas...”⁷⁶

⁷² Caballero, “La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro...”

⁷³ Caballero, “La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro...”, p. 16. Para este enfoque se basa en Juan José Carreras, “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural” en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (editores), Valencia, Universidad de Valencia, 2005.

⁷⁴ Cortés y Guerrero, *Acercamientos a la música del siglo XVIII...*

⁷⁵ Fue maestro de capilla de la catedral de Valladolid entre 1731 y 1750. Cortés y Guerrero, *Acercamientos a la música del siglo XVIII...*, p. 53. Véase también Carvajal, “Un maestro de capilla y su música...”, p. 42.

⁷⁶ Cortés y Guerrero, *Acercamientos a la música del siglo XVIII...*, p. 54.

Si bien se acepta que Leal fue uno de los más importantes músicos de la catedral vallisoletana dieciochesca, la poca producción musical que de él se conoce hasta ahora nos obliga a reservarnos las generalizaciones que por el momento pudiéramos hacer de la capilla. La búsqueda y hallazgo de más obras seguramente daría mayor claridad al periodo de su magisterio. En la catedral tapatía se encuentra un par de obras de la autoría de Leal, lo mismo que en la catedral de Oaxaca y Durango. Este libro de Cortés y Guerrero es una invitación a esa búsqueda y a una mayor explicación sobre el proceso musical de aquella catedral.

Estas obras brevemente aquí expuestas representan el estado en que se encuentra la investigación sobre la música y los músicos de ambas catedrales por separado. Los distintos enfoques desde los que se aborda el tema no son excluyentes, más bien se complementan. El reto es encontrar las relaciones entre estos dos recintos que hicieron de su respectivo culto el acto solemne que siempre desearon.

En términos generales, este recuento historiográfico breve y provisional procura identificar las áreas más iluminadas, y las menos, de la historiografía musical, partiendo de las investigaciones más generales (profano, popular, sacro...) hasta llegar a los trabajos que centran su atención en la música de las catedrales novohispanas, y particularmente en la vallisoletana y la tapatía, entendidas éstas como un ente orgánico y como escenario revelador de las relaciones entre la sociedad del antiguo régimen y sus gobernantes. La catedral también encarna un proyecto histórico por parte de los canónigos, quienes la consideraban como un instrumento de salvación, no sólo de ellos mismos sino del grueso de la población, en quienes debían ver realizada su misión redentora.

Como parte del estado de la cuestión he agregado este breve recuento de los estudios que combinan el enfoque de lo moderno con el desarrollo musical (música y modernidad) lo cual proporciona, además, elementos metodológicos para abordar el objeto de estudio. Algunos de estos trabajos han llegado a conclusiones reveladoras que abonan al conocimiento de una tradición “local” en el diseño y construcción de instrumentos musicales.⁷⁷ Estos estudios revelan también las tendencias vanguardistas de algunas catedrales novohispanas respecto a la novedosa inclusión de algunos instrumentos (como un rasgo de modernidad), mientras que en otras, dicha inclusión se postergó algunas décadas más.

⁷⁷ Véase Cristina Bordas, «Tradición y modernidad en los instrumentos musicales», en M. Boyd y Juan José Carreras (coords.) *La música en España en el siglo XVIII*, Cambridge University Press, España, 2000, pp. 201-217.

Para Cristina Bordas, la principal tensión entre tradición y modernidad, en materia de instrumentos musicales, se dio entre el escenario eclesiástico y el profano. Sostiene Bordas, la Iglesia, como “mantenedora de la tradición”, se enfrentó a la Corona como una instancia productora de “modas”, en un conflicto en el que un tercer sector, conformado por dos grupos, jugó un papel fundamental: el de los “aficionados”,⁷⁸ con el que se abría un nuevo mercado musical, y el de los “constructores” de instrumentos musicales.⁷⁹ Este mundo descrito por la autora en el que señala los principales factores de la dinámica tradición-modernidad instrumental, ofrece valiosas pautas para el análisis del fenómeno en las catedrales estudiadas, pues en ello podemos advertir claramente el elemento familiar, dinástico, como elemento autóctono en este proceso evolutivo.

Por su parte, Javier Marín, musicólogo de la Universidad de Jaén, ha realizado diversas investigaciones sobre la música de la catedral de México, Puebla y Oaxaca. Uno de sus trabajos versa precisamente sobre la “Tradición e innovación en los instrumentos de cuerda frotada de la catedral de México”, durante el siglo XVIII. La principal apuesta del autor es que la introducción y consolidación de determinados instrumentos musicales, así como el abandono de otros, puede ser estudiado como uno de los principales indicadores de la “modernización musical”. Indagar cómo fue ese proceso en las catedrales novohispanas es tarea fundamental y pendiente de la musicología y de la historia de la música. El caso estudiado por Marín ofrece resultados que sorprenden en primera instancia puesto que indican una “temprana” evolución e innovación tímbrica en la catedral de la ciudad de México (con respecto al uso de instrumentos de cuerdas frotadas como el violín, la viola, violón y contrabajo), incluso previa a la evolución en otras catedrales peninsulares.⁸⁰ En la presente investigación se pretende, precisamente, ubicar el desarrollo y evolución tímbrica de las catedrales estudiadas, con respecto a otras del reino novohispano y de la península.

Estos rasgos de modernidad⁸¹ tienen una explicación de fondo coherente y que tienen su germen en el pensamiento moderno adoptado por algunos canó-

⁷⁸ Entiéndase los músicos que no pertenecían al ámbito eclesiástico ni al real.

⁷⁹ Bordas, “Tradición y modernidad en los instrumentos musicales...”, p. 202.

⁸⁰ Marín, “Tradición e innovación en los instrumentos de cuerda...”, pp. 253-254.

⁸¹ Estos rasgos de “modernidad” pueden ser identificados en distintas creaciones de la cultura novohispana, sea en el arte plástico (pintura, escultura arquitectura...), en la música, en las letras, y, por supuesto, en el pensamiento filosófico. Son abundantes los estudios sobre este tópico. Véase Noé Héctor Esquivel Estrada y Adolfo Díaz Ávila (coords.), *El entrecruce de la racionalidad en el siglo XVIII novohispano: tradición, modernidad y ética*, UAEM, México, 2014. Una interesante investigación sobre urbanismo y

nigos que consideraron necesario incluir en la liturgia elementos renovadores, sobre todo con un fin regulador, es decir, pretendiendo eliminar algunos vicios y prácticas consideradas nocivas, tal y como se propuso en el *IV Concilio Provincial Mexicano*, realizado durante el obispado de Antonio de Lorenzana, 1766-1772.⁸²

En este posible despliegue de modernidad no se descartan los factores económicos y políticos que con frecuencia condicionan el devenir de los procesos históricos. Esta modernidad también puede evidenciarse en la creación de nuevas instituciones, o bien, en la implantación de nuevas leyes o formas de gobernar.⁸³ Son bien conocidos las reformas y cambios implantados en el virreinato durante la segunda mitad del siglo XVIII, pero más interesa aquí analizar los gérmenes que dieron origen a tales transformaciones durante la primera mitad, e identificar de qué manera afectaron la construcción musical novohispana de las mencionadas catedrales.

arquitectura la realizaron María Lorena Salas Acevedo, Juan Manuel Lugo Botello, “El espacio habitacional en Zacatecas, siglo XVIII: De la tradición a la modernidad”, en Esquivel Estrada (comp.), *Pensamiento Novohispano*, núm. 14, UAEM, IESU, México, 2013, pp. 635-650. Para el caso de la pintura es polémico y a la vez revelador el libro de Myrna Soto, *El arte maestra. Un tratado de pintura novohispano*, UNAM. México, 2005. La autora presenta el *Tratado* como de la autoría de un pintor novohispano (José de Ibarra, 1685-1756), cuando en realidad se trataba, según Paula Mues Orts, de una traducción de la obra del italiano Francesco Lana-Terzi (1631-1687). Esta polémica la plasmó Mues Orts en su libro: *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*. Más allá de esta polémica, lo cierto es que la presencia de ese documento en tierras novohispanas representó para la pintura una renovación y una fuerte tendencia a modernizarse con las corrientes pictóricas con mayor presencia en Europa, contra la idea de que la pintura dieciochesca novohispana se encontraba en decadencia. Este suceso (en la pintura) abona a la marcada tendencia italianizante en el arte en general del siglo XVIII. En el caso de la música, véase la citada obra de Davis, “The italianized frontier...”.

⁸² Véase Francisco Javier Cervantes Bello, Silvia Marcela, Cano Moreno y Ma. Isabel Sánchez Maldonado, «Estudio introductorio. Cuarto concilio provincial mexicano», en María del Pilar Martínez López-Cano (coord.), *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*, Edición original en disco compacto, UNAM-IIH, México, 2004, (Serie Instrumentos de Consulta 4). Disponible en http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/concilios/concilios_index.html Consultado el 26 de septiembre de 2015.

⁸³ Esquivel Estrada y Díaz Ávila (coords.), *El entrecruce de la racionalidad en el siglo XVIII novohispano: tradición, modernidad y ética*, UAEM, México, 2014, p. 25.

VI

Sobre la ubicación y crítica de fuentes, en esta larga investigación se consultaron principalmente los documentos del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG); el Archivo Histórico del Conservatorio de las Rosas (AHCR, Morelia), así como el Archivo Histórico de la Catedral de Morelia (AHCM). Un primer acercamiento a estos acervos arrojó datos valiosos además de indicar nuevas rutas en la pesquisa.

Además de estos repositorios se consultó el Archivo General de la Nación (AGN), en la ciudad de México, y se incorporaron fuentes consultadas en el Archivo General de Indias (AGI), en Sevilla, España, en la estancia realizada hace ya algunos años, entre 2009 y 2010.

Los principales ramos a consultar fueron Actas de cabildo, tesorería, correspondencia, y por su puesto el acervo musical, en el caso de los archivos de ambas catedrales, así como en el Conservatorio de las Rosas, en Morelia, Michoacán. Estas series documentales por sí solas podrían resultar poco fiables y hasta resbaladizas (de hecho lo son), es por ello que siempre se tuvo el cuidado de confrontarlas, con el fin de articular premisas lo más seguras y confiables posibles. Los papeles de música son fuente primordial, además de consultar y analizar los catálogos publicados de las obras existentes en las iglesias catedrales.

La investigación está estructurada en una Introducción general que incluye la explicación sobre el problema central; preguntas que guían la investigación; los objetivos, la Justificación que propicia llevar a cabo este trabajo; los conceptos que darán sustento teórico a lo descubierto; así como un breve estado de la cuestión que marca el punto de partida del presente estudio.

En el Capítulo I se centra en la explicación de los escenarios: la ciudad y su catedral. Se recorre históricamente el proceso por el que cada una de estas ciudades, con sus respectivas catedrales y otras instituciones, conformó un corpus jurídico que les confirió el poder para gobernar, proclamar y reclamar cierto prestigio. Desde su fundación, y al paso de los años, construyeron su cultura urbana, sus instituciones y su propia idiosincrasia. Las actividades que articulaban a la comunidad son estudiadas como elementos de cohesión pero que en ocasiones generaron disputa. Las autoridades, civiles y eclesiásticas, estuvieron conscientes de que administrar y conciliar era parte de la labor que implicó gobernar a la feligresía. Prevalece la idea de la *cultura urbana*. La propia catedral es un fenómeno eminentemente urbano, de ahí que el gobierno de estas dos entidades (ciudad y catedral) estén claramente diferenciados para comprender las jerarquías que lo integran. Guadalajara y Valladolid constituyen claros ejemplos de lo antes mencionado: son ciudades episcopales, responsables del cuidado de

sus fieles tanto de las almas (alimento espiritual) como del cuerpo (alimento material). Lo que hace la diferencia es que una de ellas es capital de reino.

En el Capítulo II se desarrolla de manera breve la evolución de la capilla musical, desde sus inicios medievales como conjunto vocal (el término “capilla” se desprende precisamente de cantar *a capela*), hasta su transformación en una corporación integrada por una amplia variedad de instrumentos de viento y de cuerda, hacia el siglo XVIII, y con un cierta personalidad o *status* jurídico, plasmado en los Concilios y ordenanzas, así como en las disposiciones y acuerdos entre los propios canónigos, registrados en las actas del cabildo. En esta documentación se plasman los compromisos y obligaciones, así como las sanciones disciplinarias en caso de faltas. La intención de este capítulo es preparar el siguiente, que aborda puntualmente a los músicos y sus funciones dentro del conjunto.

El Capítulo III aborda a los músicos; lo que implica *ser músico*, desde los rangos más ordinarios como tocar algún instrumento (los ministriles), hasta ocupar cargos como organista o sochantre, o bien, maestro de capilla. Los músicos tuvieron en la capilla un espacio perfecto para la movilidad y el ascenso, un terreno donde podrían desarrollar una carrera musical como un oficio o actividad profesional, y además, asegurar la salvación a través del servicio litúrgico-musical. De ahí que la instrucción, el aprendizaje y la disciplina ocuparan también un primer plano de importancia. Se da especial atención a dos maestros de capilla, considerados claros referentes en sus respectivas capillas, a lo largo del siglo XVIII.

En el Capítulo IV se estudia la dinámica sobre los instrumentos musicales; todo lo relacionado con el abandono de viejos instrumentos y la incorporación de los nuevos, es decir, de las innovaciones tímbricas que marcaron diferencias notables dando un nuevo diseño y composición al conjunto. Es en el uso de esos instrumentos donde podríamos identificar el inicio del llamado proceso de modernización de la música en las catedrales. Esta tensión entre los “antiguos” y “modernos” será el objetivo central de este capítulo, que por su propia naturaleza hace constantes referencias al capítulo II, dedicado a la capilla como corporación.

En el Capítulo V se analiza la música, parte del repertorio musical en el que también se hacen evidentes las modificaciones tanto de forma como de fondo. Los elementos compositivos introducidos en el repertorio litúrgico será el centro de este apartado. Se destaca el papel que juegan las “arias”, “solos” y los “instrumentos obligados”, entre otros elementos plasmados en los distintos géneros de música litúrgica. El tránsito desde las sencillas formas de voces y su doblaje por instrumentos de viento, hacia las complejas formas influidas por la

música teatral y operística, que en muchos casos su ejecución requirió músicos con capacidades y habilidades notables. Se analiza también el calendario litúrgico y las diferentes advocaciones a las que está dedicado el repertorio estudiado.

Por último, en el Capítulo VI constituye una reflexión sobre música y modernidad; concentra todo lo antes dicho en medio de un debate sobre el proceso en el que los factores modernizadores y conservadores juegan un papel central. La “tradicición” y lo “moderno” no siempre tienen claramente delimitados sus alcances; en ocasiones algunos elementos considerados modernos suelen terminar reforzando la tradición. En este capítulo se discute esta tensión entre lo establecido (y defendido como misión milenaria) y lo posible.

Finalmente, en las Conclusiones se da cuenta del proceso desarrollado a lo largo de la investigación, y se destacan algunos de los planteamientos iniciales, mismos que la propia investigación precisó o descartó, o incluso, abrió otros tantos para futuras investigaciones que amplíen el panorama de lo aquí expuesto. A grandes rasgos, esto constituye la distribución de los temas en los que se estructuró esta amplia investigación.

CAPÍTULO I

Los Escenarios: Ciudades y Catedrales

Introducción

El presente capítulo muestra los escenarios (ciudades y catedrales de Guadalajara y Valladolid) en los que la producción musical⁸⁴ durante el siglo XVIII novohispano estuvo precedida por una serie de condiciones históricas que les otorgaron un particular sello. Se pretende hacer evidentes algunos aspectos de estas dos ciudades, que las muestran como enclaves no sólo de gobierno, administración o expansión hacia nuevos horizontes septentrionales, como lo fue al inicio de la conquista, sino como productoras de significados y de prácticas culturales propias, desde una condición geográfica peculiar: ciudades periféricas con respecto a la capital del reino, pero también ciudades centro con respecto a una diócesis que tenían bajo su tutela, lo que a su vez las convirtió en ciudades episcopales definidas por actividades y prácticas culturales establecidas bajo un corpus normativo regular (calendario litúrgico, ordenanzas, cartillas de coro...). Dichas prácticas constituyen el artilugio o andamiaje más eficaz para esclarecer la religiosidad y ritualidad musical de ambas entidades.

Estas ciudades episcopales encarnan otra realidad no menos compleja como es el fenómeno de las catedrales, de estricta naturaleza urbana (como quedó dicho en la Introducción general de este trabajo) y con la responsabilidad a costas de gobernar la vida espiritual de los fieles de un amplio territorio que se extendía mucho más allá de la propia ciudad: la Diócesis, que en el caso de la de Michoacán estuvo demarcada hacia el sureste por la diócesis de México, y hacia norte por la de Guadalajara, mientras que ésta hacia el norte no tuvo límites y gobernó un territorio tan extenso como complejo. Sólo a partir de 1620, con la

⁸⁴ Los elementos que constituyen el fenómeno musical se estudian en otros apartados.

creación de la Diócesis de Durango, y la de Linares (1773-1779), se delimitó su territorio dando pie a nuevos conflictos con sus vecinos: las jurisdicciones.

Desde su fundación, las catedrales de Guadalajara y Valladolid fueron sufragáneas de la de México, es decir, estuvieron ceñidas a su autoridad, y a su vez ésta a la de Sevilla. Roldán explica que “los obispados del Nuevo Mundo fueron sufragáneos o dependientes de la archidiócesis de Sevilla hasta que el 11 de febrero de 1546 se crearon las tres primeras archidiócesis del Nuevo Mundo: Santo Domingo, México y Lima”. Aunque erigidas ya como arquidiócesis, la relación entre las catedrales novohispanas y la peninsular se prolongó por muchos años más, incluso, durante el largo periodo virreinal.⁸⁵

Se han elegido de manera arbitraria algunos tópicos⁸⁶ que evidencian las preocupaciones de las autoridades civiles y eclesiásticas por consolidar a la ciudad, a la diócesis y, en el caso de Guadalajara, al reino novogalaico. Estos tópicos (Juras del rey, Corpus Christi, festividades, órganos, ordenanzas, entre otros) muestran el músculo de las corporaciones de gobierno y de control, pero también evidencian la cotidianidad de las personas, su cultura colectiva y sus prácticas de socialización. La autoridad hegemónica (rey, Papa, Audiencia...) se establecía de manera vertical y descendente (de arriba hacia abajo), mientras que la obediencia a los mandatos se aplicaba de modo ascendente (de abajo hacia arriba) y de acuerdo a la “interpretación” de los subordinados. Este fenómeno crea un punto de inflexión en el que confluyen la norma y la práctica, y es el campo propicio para la construcción de conceptos como modernidad, tradición y costumbre,⁸⁷ y un sinfín de significados valiosos que constituyen y conforman la identidad.⁸⁸ La reiterada ejecución por largos años le confería a la costumbre una autoridad tal que en ocasiones se sobreponía a la norma escrita.⁸⁹

⁸⁵ Gonzalo Roldán Herencia, “La música eclesiástica en Nueva España según documentos papales”, en María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (coords. y eds.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Editorial Universidad de Granada, España, 2007, p. 280.

⁸⁶ Nos referimos a las Juras del rey, Corpus Christi, advocaciones, órganos, escuelas de música, academias y el Seminario Tridentino.

⁸⁷ Ver capítulo VI: Música y modernidad.

⁸⁸ Edward B. Shils, *Tradition*, University of Chicago Press, 1981. Traducción de Paul C. Kersey, *La Tradición*, El Colegio de Michoacán, México, 1999.

⁸⁹ Son innumerables las ocasiones en las que la documentación (principalmente las actas de cabildo) refiere a este señalamiento: *como es de costumbre...*, *en la forma acostumbrada...*, *como se acostumbra...*, *según la costumbre antigua...*, siempre en el sentido de otorgar una especie de fuerte contrapeso a lo decidido por alguna autoridad.

El análisis histórico supone siempre una reflexión comparativa casi inconsciente, pero al hacerla consciente, como en esta investigación, analizar estos dos escenarios en perspectiva comparativa propicia “un constante movimiento hacia adentro y hacia afuera que obliga a hacer converger las unidades de comparación, a divergir y luego a converger de nuevo”.⁹⁰ Esto significa que no se parte de una idea preconcebida (como querer ver en una unidad de comparación algo que sólo está en la otra), sino que la propia comparación irá mostrando los puntos coincidentes y cercanos, así como también los más lejanos y tal vez sin relación alguna.

Ciudad, Fundaciones, Ceremonia y Poder

El fenómeno de las ciudades en América hispánica remite por lo regular a su antecesor más inmediato: la ciudad medieval, de la que heredó buena carga de los antiguos privilegios como ser sede de los gobiernos civil y eclesiástico, entre muchos otros. Aquellas ciudades medievales eran una especie de “ciudadela porque las riquezas que contiene son tentadoras... los que ostentan el poder en estos muros saben que es el lugar de las percepciones más fructíferas y que hay que proteger estos recursos”.⁹¹ Poseían por ello un derecho especial por haber sido edificadas “sobre la base del privilegio”.⁹² En el caso americano, una característica agregada y esencial fue su función como instrumento de conquista, colonización y expansión.⁹³ De este modo, para la corona hispánica estas ciudades representaron puntos clave para la instrumentación y ejercicio de su poder fáctico puesto que fueron los primeros espacios construidos en los que fueron establecidos los distintos órganos de gobierno, a los que, desde luego, al mismo tiempo habría que vigilar para su correcto desempeño: desde el asentamiento de la ciudad hasta el funcionamiento de sus instituciones.⁹⁴ También significó un instrumento efectivo para el control de la cotidianidad de sus propios vecinos, sean peninsulares o indios, como el caso de los de Michoacán a quienes el rey

⁹⁰ John H. Elliot, “Historia comparativa”, en *Relaciones* núm. 77, invierno 1999, vol. XX, p. 247.

⁹¹ Georges Duby, *Europa en la Edad Media*, Paidós, México, 1986, p. 72.

⁹² Henri Pirenne, *Historia de Europa. Desde las invasiones hasta el siglo XVI*, (1939), FCE, México, 1996, Libro V, Cap. II: “La formación de la ciudades”, pp. 157-165.

⁹³ Julián Montemayor, “Ciudades hispánicas y signos de identidad”, en Óscar Mazín Gómez (editor), *México en el mundo hispánico*, vol. I, El Colegio de Michoacán, México, 2000, p. 289.

⁹⁴ Thomas Calvo, “Una adolescencia americana. Las ciudades del Nuevo Mundo hispánico hasta 1600”, en *Historias*, núm. 71, septiembre-diciembre, 2008, INAH, p. 103.

ordenó en 1534, para evitar que anden “derramados”, que “los dichos indios que viven fuera del poblado se junten en un pueblo, porque a causa de así estar apartados no pueden ser bien instruidos en las cosas de nuestra santa fe católica”.⁹⁵ Un proceso paralelo a éste fue la creación de la república de indios y la de españoles, también como mecanismos de jerarquización y de gobiernos diferenciados aunque en una estrecha y compleja convivencia entre ambos grupos étnicos.⁹⁶ Incluso para los primeros evangelizadores y cronistas de Indias, la ciudad era sinónimo de perfección. Torquemada, en su *Monarquía Indiana*, reconoció tres tipos de comunidades: la familia casera, el barrio y la ciudad, de las cuales ésta última era la “comunidad perfecta” debido a que sólo en ella se vive “según las leyes de la razón”.⁹⁷ Es por ello que también a sus pobladores la ciudad les proporcionó un prestigio que no se tenían fuera de ella; el ser vecino de una ciudad correspondía a una jerarquía superior entre los habitantes del reino.

La creación de una red de ciudades conectadas en lo político y lo económico, estableció al mismo tiempo las bases del orden territorial novohispano,⁹⁸ mismo que permitió una circulación en ambos sentidos: hacia el interior para propiciar la expansión y colonización (centros o puntos neurálgicos), y hacia el exterior, para “drenar las riquezas” desde las minas, pueblos, villas, ciudades, puertos, hasta la metrópoli.⁹⁹

Este plan de expansión no fue fácil ni fluido, más bien, fue bastante accidentado y constituyó una carrera en la que las distintas ciudades novohispanas se embarcaron en una dura competencia por figurar entre las más prominentes,

⁹⁵ Francisco de Solano, *Normas y leyes de la ciudad hispanoamericana. 1492-1600*, p. 109. Citado en Calvo, “Una adolescencia americana...”, p. 106. El virrey del Perú, Francisco de Toledo, escribió al monarca hacia 1580 que había juntado a “los indios en todas las ciudades de este reino... y puéstoles calles por orden” con el fin de que pudieran ser visitados por los sacerdotes y vigilar si “hacen ritos y ceremonias como antes los hacían”.

⁹⁶ Beatriz Rojas sostiene que aunque se tenían ciudades de españoles y ciudades de indios, en ellas habitaban de los dos grupos, pues “la separación absoluta fue imposible”. Incluso, en ciudades de españoles la presencia de indios era poco menos de indispensable para su funcionamiento. En *Las ciudades novohispanas. Siete ensayos. Historias y territorio*, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, El Colegio de Michoacán, Conacyt, México, 2016, pp. 24-25.

⁹⁷ En Beatriz Rojas, *Las ciudades novohispanas. Siete ensayos. Historias y territorio*, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, El Colegio de Michoacán, Conacyt, México, 2016, pp. 20-21.

⁹⁸ Rojas, *Las ciudades novohispanas....*, p. 17.

⁹⁹ Calvo, “Una adolescencia americana...”, p. 105.

ricas, fastuosas, así como proyectar ser las mejor ordenadas y administradas del reino, con el claro objetivo de ocupar una sólida posición entre las ciudades más beneficiadas por parte de la política regia. Y en esta marcada carrera en busca de prerrogativas, también se incorporaron las catedrales de las ciudades que las ostentaban, incluso, con un ahínco igual o superior. Esta combinación de entidades orgánicas y de gobierno (ciudad y catedral) dio origen a un tipo específico y a la vez diferenciado de ciudad: la ciudad episcopal, de la que más adelante se explicarán algunas de sus características.¹⁰⁰

Si bien en esta relación entre metrópoli y colonias parecería que estas últimas se constituirían como un simple espejo de las disposiciones emanadas de aquélla, en realidad lo que aquí planteamos es justamente lo contrario: que estas “colonias” o ciudades geográficamente distanciadas del centro del reino (Guanajuato-Valladolid), más que en ciudades periféricas se constituyeron como un eje fundamental que entre ambas articularon un centro productor de cultura compartida, llegando a consolidar procesos artísticos y musicales que durante el siglo analizado (XVIII) cristalizaron en diferentes ámbitos, como se expone en los siguientes apartados.

Una historia paralela

El establecimiento de esta red de ciudades fue parte de un fuerte “proceso de territorialización”, mismo que fue sancionado por las Ordenanzas del rey como una imposición y seguimiento de reglas jurídicas establecidas por el derecho castellano. Pero en este proceso debemos diferenciar el “espacio”, bajo la jurisdicción y ley de la corona hispánica, y su “territorialización”, en la que participan directamente los sujetos y grupos locales que territorializan el espacio, es decir, lo ocupan, lo viven, se apropian de él y lo organizan. Estos actores locales son los que terminan estableciendo los *modus vivendi* y *modus operandi*, bajo las disposiciones sancionadas por la corona. Esto dio origen a un nuevo problema: el establecimiento de las distintas “jurisdicciones”,¹⁰¹ es decir, el poder que una institución (civil o religiosa) tenía sobre un determinado espacio, frente a los grupos locales que los ostentan y territorializan.¹⁰² Debemos destacar aquí, pues, que aun las más rígidas disposiciones emanadas de la corona y el Consejo de Indias, en realidad son construcciones que tienen su génesis en la experien-

¹⁰⁰ Véase Montserrat Galí Boadella (coord.), *Rituales sonoros en una ciudad episcopal, siglos XVI-XIX*, Colec: Ritual Sonoro Catedralicio, Conacyt, Ciesas, BUAP, México, 2013.

¹⁰¹ Entiéndase Audiencia, capitanía, provincia, parroquia y, por supuesto, ciudad y obispado.

¹⁰² Rojas, *Las ciudades novohispanas...*, p. 21.

cia de los actores de cada localidad, quienes crean su derecho a las jurisdicciones y lo disputan frente a las instituciones monárquicas necesarias.

Así tenemos que aunque estas ciudades recién fundadas tenían derechos, obligaciones y funciones similares, en realidad no gozaron del mismo rango dentro del complejo de corporaciones de gobierno. En el caso que atañe a la presente investigación, Guadalajara y Valladolid fueron importantes centros económicos y políticos, sedes de diócesis, con su respectivo ayuntamiento cada una; con una historia compartida de traslados sucesivos hasta su establecimiento definitivo; las dos lucharon y lograron el título de ciudad para ser luego el centro político y económico de sus jurisdicciones: Guadalajara fue nombrada capital en 1560 y atrajo la sede de su diócesis (en lugar de Compostela),¹⁰³ mientras que Valladolid hizo lo propio desde su fundación en 1541, para después “apoderarse de la titularidad de capital de Michoacán y trasladar la sede del obispado a su recinto”.¹⁰⁴ Ambas ciudades fueron fundaciones españolas, aunque aquélla llegó a ser cabeza de reino, mientras que Valladolid sólo provincia. Es precisamente desde este momento fundacional que iniciaron su carrera por lograr un mayor prestigio y riqueza. En los discursos históricos y crónicas se aprecia el afán por figurar como una ciudad fundada bajo el cobijo de alguna autoridad destacada (virrey, conquistador, o el propio rey...). Algo común fue que los conquistadores recurrieran siempre a dar el “nombre de su ciudad natal a su fundación”, otorgándole así un plusvalor y prestigio a su labor inaugural. En el caso de Valladolid, desde muy temprano se difundió la idea de que su nombre lo había recibido tras ser fundada por el virrey Antonio de Mendoza al regresar de la Guerra del Mixtón en la región de Guadalajara (1542), y que éste le había dado el nombre de su ciudad natal. Este dato erróneo persistió por muchos años,¹⁰⁵ al grado de que Basalenque, en su *Historia de la Provincia de San*

¹⁰³ Véase Tomás de Híjar Ornelas, “Las sedes provisionales de la Catedral de Guadalajara”, y Thomas Calvo, “Una pastora y su rebaño en las praderas del tiempo: Catedral y ciudad (siglos XVI-XVIII)”, “ambos en Arturo Camacho Becerra (coord.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo I, El Colegio de Jalisco, México, 2012.

¹⁰⁴ Rojas, *Las ciudades novohispanas...*, p. 110.

¹⁰⁵ Otra de las versiones conocidas en aquellos años fue que el nombre se debía a que el conquistador Cristóbal de Olid fue quien recibió del virrey De Mendoza la orden de fundar la ciudad (1522), por lo que fue conocida con el nombre de Villa de Olid o Valle de Olid. El historiador Carlos Herrejón ha aclarado la situación del nombre de la ciudad, que inicialmente fue nombrada como Guayangareo, y sólo hasta 1578 fue bautizada como Valladolid. El cambio de nombre indígena a uno español recrea la idea de un deseo fundacional: “ser asiento de pobladores españoles”, y con ello,

Nicolás de Tolentino de Michoacán (1646) agregó además que dicha fundación cumplía con las “siete condiciones que Platón dijo debía tener una ciudad”.¹⁰⁶ Años después se replicó el tema del linaje fundacional en la Breve Descripción del obispado de Michoacán (finales del siglo XVIII), destacando que Valladolid había recibido el Escudo de Armas del propio Carlos V, en el que uno de los tres reyes que aparecen en él era el propio Felipe II, originario de Valladolid de Castilla.¹⁰⁷ Es evidente la preocupación por destacar los preceptos y voluntades de los monarcas e ilustres conquistadores que propiciaron el nacimiento de la ciudad, que además se presume siguieron las sentencias y enseñanzas de uno de los filósofos más influyentes en el pensamiento occidental: Platón.

Guadalajara, por su parte, también construyó una historia heroica de traslados, hasta su establecimiento final. Al parecer, había sido fundada por un soldado del rey que era presidente de la primera Real Audiencia de México y gobernador de la provincia de Pánuco,¹⁰⁸ y al parecer, un “criminal nato” que no hacía sentir orgulloso a nadie: Nuño Beltrán de Guzmán.¹⁰⁹ Tuvo fuertes conflictos con el resto de las autoridades de la naciente Nueva España (Cortés y Zumárraga, por mencionar sólo dos) y con ello, sus acciones de conquista fue-

pretender la “preminencia... sobre las demás villas y pueblos de la provincia y el obispado”. Véase Carlos Herrejón, *Los orígenes de Morelia: Guayangareo*, El Colegio de Michoacán, México, 2000, pp. 155-156. Véase también J. Benedict Warren, *Estudios sobre el Michoacán Colonial. Los lingüistas y la lengua*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, 2007, pp. 239-240.

¹⁰⁶ Entre las “siete condiciones” están: la buena ubicación alta para evitar inundaciones; que sea además un valle “descombrada de montes y sierras”; cercana a ríos, y que garantice el abasto de leña. Véase Diego Basalenque, *Los agustinos, aquellos misioneros hacendados* [1646], edición y selección de Heriberto Moreno, Conaculta, México, 1998, pp. 117-118. Moreno aclara que el virrey De Mendoza era de Sevilla y que la Valladolid michoacana se había planeado desde antes de la Guerra del Mixtón.

¹⁰⁷ Anónimo, *Breve Descripción del obispado de Michoacán*, notas de Edmundo O’Gorman, Boletín del Archivo General de la Nación, tomo XI, 1940, p. 138. Carlos Herrejón aclara la confusión sobre el nombre de Valladolid y afirma que le fue dado entre 1577 y 1578 (antes se le conoció como Guayangareo) cuando fueron trasladados a la ciudad la sede del obispado y la capital civil de la provincia de Michoacán. Herrejón, *Los orígenes de Morelia...*

¹⁰⁸ Aristarco Regalado, “El preámbulo de la conquista (1524-1529)”, en Thomas Calvo y Aristarco Regalado (coords.), *Historia del Reino de la Nueva Galicia*, UdeG, México, 2016, p. 107.

¹⁰⁹ John H. Parry, *La Audiencia de la Nueva Galicia en el siglo XVI*, El Colegio de Michoacán, México, 1993, p. 59.

ron bastante polémicas, entre ellas la fundación de Guadalajara, la que ordenó bautizar con el nombre de su ciudad natal¹¹⁰ y que luego de tres intentos infructuosos, finalmente se estableció en el valle de Atemajac, en 1541.¹¹¹

Beltrán de Guzmán no se erigió como un héroe ejemplar en esta parte de la historia, de manera que en su lugar, el mito fundacional de la ciudad funcionó como herramienta eficaz para legitimar su establecimiento definitivo por medio de la intervención divina.¹¹² En 1530, en una de las batallas entre españoles e indígenas de Tetlán, algunos soldados aseguraron haber visto a santo Santiago “en un caballo blanco en el aire, que les hacía poner en fuga [a los indígenas]”. Pero este santo, a su vez, también había protegido a los indios “dándoles la luz para que conociesen al verdadero Dios...”.¹¹³ Hacia 1534, los españoles también se habían encomendado al arcángel san Miguel para que acudiera en su ayuda en su lucha contra los nativos de la región.

Estas apariciones y advocaciones generaron que, una vez establecida la ciudad en Atemajac, se erigiera una capilla en honor de san Miguel y que se hicieran anualmente representaciones teatrales y procesiones con música y cantos “al son de pífanos y atabales”¹¹⁴ rememorando la aparición y la victoria sobre los nativos,¹¹⁵ festividad que continua hasta el presente.¹¹⁶ Al poco tiempo, además, el hospital adscrito a dicha capilla también llevó el nombre de San Miguel. Sin

¹¹⁰ Juan B. Iguíniz, *Los gobernantes de Nueva Galicia. Datos para sus biografías*, UNAD, México, 1981, p. 15.

¹¹¹ Véase Calvo, “Una pastora y su rebaño en las praderas del tiempo: Catedral y ciudad...”, p. 99.

¹¹² Este mito reforzado por el cronista fray Antonio Tello en el siglo XVII, y fortalecido por Matías de la Mota Padilla en el siguiente.

¹¹³ Matías de la Mota Padilla, *Historia del reino de Nueva Galicia en la América septentrional* (1742), Universidad de Guadalajara, Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, Guadalajara, 1973, p. 41. Cardaillac destaca que se trata de una especie de paradoja, pues “Santiago es a la vez el protector de los españoles y el evangelizador de los indios”. Louis Cardaillac, *Santiago Apóstol. El Santo de los dos mundos*, El Colegio de Jalisco, Fideicomiso Teixidor, México, 2002, p. 135.

¹¹⁴ De la Mota Padilla, *Historia del reino de Nueva Galicia...*, p. 41.

¹¹⁵ Véase la interesante discusión sobre el *mito* y el *rito* en G.S. Kirk, *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Paidós, España, 1985, pp. 29-38.

¹¹⁶ Véase Louis Cardaillac, “Y las leyendas se hicieron mito y el mito se deshizo en leyendas”, en Herón Pérez Martínez, Raúl Eduardo González (edits.), *El folclor literario en México*, El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma de Aguascalientes, México, 2003, p. 177.

duda que el fenómeno de esta dupla de santos moldeó el destino inmediato de la ciudad: la capilla de san Miguel terminó funcionando como catedral por más de medio siglo, y una vez construida la nueva, ésta tuvo dos torres, una dedicada a san Miguel y la otra a santo Santiago con su respectiva estatua cada una “vestidas de chapas de plomo” puesto que los dos santos “fueron a los que la ciudad de Guadalajara debió su defensa”.¹¹⁷ Esto se inscribe en el marco de una tradición fundacional de ciudades que muchos pueblos desarrollaron en todo el mundo, emulando de algún modo con dicha fundación la creación del mundo.¹¹⁸ Entre otras cosas, tal vez este mito fundacional, tan característico de varias ciudades novohispanas, marcó el devenir de la Guadalajara virreinal como una ciudad caracterizada en gran medida por su fuerte vocación devocional.

Valladolid-Guadalajara: una rivalidad temprana

Ambas ciudades, con sus respectivas catedrales, construyeron desde sus inicios una historia heroica con la que aspiraban a ganar privilegios y un lugar prominente en el entramado de ciudades clave. Guadalajara, como Valladolid, tampoco estaba destinada a figurar como un centro económico o político importante. Era Compostela, hacia el noroeste de Guadalajara, la que había sido nombrada capital del naciente reino de Nueva Galicia, y como tal, sería el centro administrativo, sede de la diócesis y asiento de la Audiencia, ambas fundadas en 1548¹¹⁹ con la inmediata inconformidad de los vecinos de Guadalajara.¹²⁰ De este modo, Guadalajara figuró como otra ciudad más del reino. Valladolid y Compostela¹²¹ eran las únicas en la región que ya contaban con diócesis. Así, la guadalajareense dependía de la supervisión y cobijo de la michoacana, pero una de las constan-

¹¹⁷ Matías de la Mota Padilla, *Historia del reino de Nueva Galicia...* p. 199.

¹¹⁸ Mircea Eliade, *Aspectos del mito*, Paidós, España, 2000, p. 29.

¹¹⁹ Parry, *La Audiencia de la Nueva Galicia...*, p. 73. También *Bula de erección del obispado de Guadalajara*, en *Cuarto Centenario de la fundación del obispado de Guadalajara, 1548-1948*, Artes Gráficas, S.A., Guadalajara, Jalisco, 1948, pp. 9-10.

¹²⁰ El legajo *Guadalajara 51* del Archivo General de Indias (AGI) contiene varios los testimonios documentales de los vecinos de Guadalajara contra el nombramiento de Compostela como sede política, todos ellos fechados desde el momento de la designación (1548) hasta que se logró el traslado (1560). Algunos de estos documentos están reproducidos en J. Ignacio Dávila Garibi, *Apuntes para la historia de la Iglesia en Guadalajara*, tomo I, Editorial Cvltura, T.G., S.A., México, D.F., 1957, pp. 403-410.

¹²¹ Aunque Compostela tenía los nombramientos, en la práctica fue Guadalajara donde residieron los poderes, y desde ahí operaron los magistrados para solicitar el traslado a esta ciudad.

tes quejas fue que el obispo michoacano nunca los había visitado pastoralmente, como era su obligación. El cabildo civil de Guadalajara escribió al rey en 1550 que el obispo de Michoacán “nunca él, ni su provisor ni otro por él, vino a visitar ni consolar esta tierra...”.¹²² Esto constituyó otro argumento más en la insistencia para trasladar los poderes a la ciudad. Insistieron y finalmente obtuvieron todas las prerrogativas solicitadas, despojando a Compostela y dejándola como una fundación que no tuvo mayor trascendencia que los nombramientos recibidos.¹²³ Todo el aparato de gobierno fue trasladado en 1560 de Compostela a Guadalajara, lo que significó un acto triunfal sin precedentes para la ciudad.¹²⁴ Ser capital del reino, sede de diócesis y asiento de Audiencia, significó poseer facultades que la posicionaron políticamente por encima de Valladolid, ciudad que no veía con buenos ojos los movimientos de su rival, aunque hasta ese momento parecía contar con la posibilidad de un mayor desarrollo económico.

El obispo de Michoacán fue promotor de que Compostela continuara como sede de la iglesia catedral puesto que de lo contrario implicaría que los pueblos de la ribera de Chapala y de la Provincia de Ávalos dejaran de pagar diezmo a Valladolid para pagarlo a Guadalajara.¹²⁵ Las voces en pro y en contra se manifestaron de inmediato. Se advirtió al rey que de no acceder a la petición se corría “muy gran peligro”, pues ello generaría “destrucción dándolo al obispo de Mechuacán que tiene más tierras, términos, pueblos y gentes, diezmos e rentas ocho veces [más] que el obispo de Galicia”.¹²⁶

¹²² Archivo General de Indias (AGI), Guadalajara 51, 1 de septiembre de 1550.

¹²³ Ni los propios españoles que habitaron Compostela tuvieron confianza en que la ciudad contara con posibilidades reales de desarrollo. En 1549 le manifestaron al rey que los naturales era “gente tan poca y de tan poco trabajo, por no los fatigar ni molestar, nos ha sido forzoso pasar con tanta miseria y tristes casas”, y que para construir “iglesia catedral, Casa Real, Audiencia y las demás casas y edificios, sería acabar, matar y destruir a estos tristes naturales, y que nosotros nos hubiésemos de ir y despoblar...”. AGI, Guadalajara 51, 1 de noviembre de 1549.

¹²⁴ Calvo, “Una pastora y su rebaño en las praderas del tiempo: Catedral y ciudad...”, p. 99.

¹²⁵ El conflicto de jurisdicciones era, además de *salvación de almas*, un asunto de dineros. Sobre las disputas entre los obispos de Michoacán y Guadalajara, incluyendo el tema del “amojonamiento” (marcar con mojones los límites físicos de las diócesis) véase J. Ignacio Dávila Garibi, *Apuntes para la historia de la Iglesia en Guadalajara*, tomo I, pp. 406-411. También Rojas, *Las ciudades novohispanas...*, pp. 32-34, el apartado “Delimitaciones eclesiásticas”.

¹²⁶ AGI, Guadalajara 30, 20 de marzo de 1551.

Estas aspiraciones de grandilocuencia marcaron una fuerte diferencia entre ambas ciudades y sus catedrales, y en algunos casos sus conflictos no fueron resueltos durante los tres largos siglos de dominio español.¹²⁷ La rivalidad nació con la propia fundación de estas ciudades.

Jurisdicciones y poder

El conflicto de los límites físicos, las jurisdicciones y facultades de sus instituciones, tanto en las eclesiásticas¹²⁸ (diócesis, parroquias, curatos) como en las civiles, principalmente la Audiencia, fueron constantes y se replicaron hasta entrado el siglo XVIII. Valladolid lo experimentó contra México y Guadalajara, mientras que ésta lo hizo además con Durango, a partir de 1625 cuando se creó su diócesis.¹²⁹

La Audiencia

La Audiencia de Guadalajara fue el órgano de gobierno civil que definitivamente marcó la principal diferencia con la Valladolid michoacana, y desde sus inicios también experimentó serias dificultades en la definición de sus facultades para el nombramiento de magistrados municipales y la definición de sus deberes administrativos.¹³⁰ Más que la influencia de la figura de su presidente, en los primeros años eran los “cuatro jueces” u oidores de la Audiencia quienes se encargarían de la principal toma de decisiones de gobierno. En ese sentido, se estableció que el gobierno civil y el eclesiástico de las ciudades quedarían bajo la dirección del obispo y de los cuatro jueces de la Audiencia: estas cinco personas eran las “principales dignidades del reino”.¹³¹ Su jurisdicción era sobre la propia Nueva Galicia, y posteriormente más al norte sobre Nuevo México y las Californias. Pero lo que

¹²⁷ Enseguida se detallarán algunos de ellos. Los más comunes y constantes fueron los referentes a límites de sus respectivas diócesis (jurisdicciones) lo que se traduce en pleitos por el recaudo del diezmo.

¹²⁸ Esta disputa sobre los límites de los obispados fue la más larga de que se tiene registro. En 1680 las autoridades civiles y eclesiásticas insistieron en el tema y expresaron su inconformidad en el documento: *Testimonio simple de una carta requisitoria despachada por el señor licenciado Don Fernando de Haro y Monterroso en orden la pleito de la raya que divide este obispado de la Nueva Galicia y el de la ciudad de Valladolid*, en Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG), Sección Justicia, Serie Obispados-conflicto, ficha 52, 12 de agosto de 1680, s/ fol.

¹²⁹ Rojas, *Las ciudades novohispanas...*, p. 34.

¹³⁰ Parry, *La Audiencia de la Nueva Galicia...*, pp. 80-81.

¹³¹ Parry, *La Audiencia de la Nueva Galicia...*, p. 84.

más conflictos provocó fueron las poblaciones más cercanas y vinculadas a la capital, como los pueblos de Ávalos, Autlán, Zapotlán, y Etzatlán, además de lo que hoy es Nayarit y Sinaloa.¹³²

Es fácil imaginar lo complejo de gobernar sobre un extenso territorio como el señalado, y es precisamente eso lo que al final otorgó el fuerte prestigio e influencia a esta instancia, y con ello a la ciudad sede: Guadalajara. Es por ello que durante el siglo XVIII, ante el gradual aumento de la injerencia y poder de ésta, la Audiencia mayor de la ciudad de México empezó a verlo no con ojos sanos, y para afianzar un mayor control sobre su subordinada, le fue negado el “poder militar”, reservado al virrey.¹³³ Y del mismo modo, los aspectos de finanzas fueron puestos bajo supervisión de una instancia diferente y más directa con la Corona. Incluso, el título de “capital general” que durante el siglo había ostentado quien era gobernador de la Nueva Galicia y presidente de la Audiencia, fue imposibilitado para usarse,¹³⁴ y en su lugar, tras el vendaval de transformaciones borbónicas, fueron nombrados de manera diferenciada como intendentes, diputados provinciales y presidentes de Audiencia, distinguiendo y especificando sus funciones.¹³⁵

Y aunque con respecto a la Audiencia de la ciudad de México siempre sería una “audiencia subordinada”, con el sólo hecho de contar con ella, Guadalajara marcó diferencia con todo el resto de las ciudades novohispanas. Diócesis y Audiencia fueron los *supra*-poderes encargados de dirigir los destinos de la ciudad y la región, mientras que en el caso de Valladolid, el obispo y el Ayuntamiento fueron algo así como los reyes de la ciudad, sin mayor autoridad superior en la ciudad que los observara.¹³⁶

¹³² Para una detallada descripción de las funciones y jurisdicciones de la Audiencia temprana (siglo XVI), véase Celina Becerra Jiménez, “En servicio del rey y de Dios: institucionalización en el siglo XVI”, en Thomas Calvo y Aristarco Regalado (coords.), *Historia del Reino de la Nueva Galicia*, UdeG, México, 2016, pp. 263-315.

¹³³ Heriberto Moreno y José M. Muriá, *Historia General de Jalisco*, vol. II, José María Muriá y Angélica Peregrina (dirs.), El Colegio de Jalisco, Gobierno del Estado de Jalisco, Miguel Ángel Porrúa, México, 2015, p. 267.

¹³⁴ Moreno y Muriá, *Historia General de Jalisco*, vol. II, p. 268.

¹³⁵ Véase David Carbajal López, “De reino a Intendencias y a Diputación provincial”, en Thomas Calvo y Aristarco Regalado (coords.), *Historia del Reino de la Nueva Galicia*, UdeG, México, 2016, pp. 721-735.

¹³⁶ Antonio Ruiz Caballero, “Ceremonias, poder y jerarquías en una catedral novohispana. El caso de Valladolid de Michoacán, 1580-1631”, en Anastasia Krutitskaya y

La Diócesis

El problema de las jurisdicciones eclesiásticas se traducía en la recaudación del diezmo como principal causa de la disputa. Por ello, siempre se procuró contar con más almas en el territorio gobernado. Una solución al problema de los límites se planteó desde los años iniciales (1550) a través de establecer marcas con mojones entre los obispados, intentando seguir la regla de las quince leguas de distancia entre el mojón y la cabecera.¹³⁷ Al parecer, este recurso no fue tan eficaz como se esperaba, pues a raíz de los nuevos descubrimientos y conquistas de pueblos, además de los traslados de las sedes (como fue el caso de las dos ciudades estudiadas), estas marcas tenían que ser movidas, y en este proceso los conflictos se prolongaron por largas décadas.¹³⁸ En 1559 fray Francisco del Toral expresó al rey que “andan estos obispos de México y Michoacán en grandes diferencias, sobre la cercanía de los obispados y siempre en pleito”.¹³⁹ El otro frente para Valladolid era precisamente Guadalajara, con quien los problemas se prolongaron hasta finales del siglo XVIII. En 1680, el oidor de la Audiencia, Fernando de Haro y Monterroso, recordó y exigió retomar lo dispuesto por el rey cuando ordenó, por cédula real, que “uno de los oidores... renovase las señales de la división para que ninguno de los prelados pisase la raya de la jurisdicción ajena”. Dicha renovación significó remover las mojoneras y establecer nuevos repartimientos, incluso de los pueblos fundados recientemente.¹⁴⁰

Hacia medio siglo después, Valladolid aún se defendía de los ataques de México y Guadalajara. En una Breve descripción anónima se expresa que “casi todos saben las pretensiones que han promovido los habitantes de la Colonia para que ésta [Valladolid] sea **nullis Diocesis**, y asimismo los derechos que alegan a ella las sagradas Mitras de México y Guadalaxara”.¹⁴¹ La cita revela que el trasfondo de estos problemas parecía estar relacionado con la intención de desmembrar a la diócesis vallisoletana y repartirla entre la de Guadalajara y la

Édgar Alejandro Calderón Alcántar (coords.), *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, UNAM, ENES-Morelia, México, 2017, p. 129.

¹³⁷ Rojas, *Las ciudades novohispanas...*, pp. 31-33.

¹³⁸ Estos casos fueron recurrentes en otras ciudades como Tlaxcala, Guatemala, Oaxaca, Puebla, ciudad de México, Colima y, desde luego, Valladolid y Guadalajara. Véase Rojas, *Las ciudades novohispanas...*, pp. 32-33.

¹³⁹ En Rojas, *Las ciudades novohispanas...*, p. 34.

¹⁴⁰ AHCEG, Sección Justicia, serie Obispados-conflicto, ficha 52(2), 12 de agosto de 1680.

¹⁴¹ Anónimo, *Breve Descripción del obispado de Michoacán...*, p. 126. Negritas en el original citado.

ciudad de México, aunque en realidad la situación apuntaba en dirección contraria: la creación de nuevas diócesis.

Una de las situaciones más extrañas de esta disputa fue expresada en la mencionada Descripción en los siguientes términos:

...En la línea que divide estos obispados [Guadalajara y Valladolid], la cual es imaginaria, como llaman los geógrafos, se halla una cosa muy particular, y es que ella, o acaso (o) de industria, fue tirada por la mitad del pueblo y aun por la mitad de la iglesia de Pontztlán. Allí se ve que una cruz que hay en la mitad de la iglesia es la división de los obispados; que la parte del presbiterio pertenece a Michoacán y la parte de la puerta principal a Guadalajara...¹⁴²

Y aunque el pleito se resolvió con una mayor ganancia para Guadalajara, las réplicas continuaron y prolongaron la solución definitiva por varias décadas más. Taylor sostiene que “la mayor parte del sur de Jalisco y de Colima, que abarca las tierras al sur del lago de Chapala, fue agregada a la diócesis de Guadalajara hasta los años de 1790, cuando tuvo lugar la nueva traza de límites que se ajustó mejor a las jurisdicciones civiles (Mapa I-2)”.¹⁴³

Guadalajara también enfrentó conflictos similares con Durango desde la erección de éste como obispado (1620); el ingreso de diezmos disminuyó notablemente y el cabildo catedral siempre argumentó que tras el desmembramiento de su territorio provocó que le dejaran solo tierras “yermas” y minas pobres que no producían grandes riquezas ni diezmos.¹⁴⁴ Pero las disputas no fueron sólo por la administración diocesana de territorios inmediatos entre ambos obispados, sino también de lejanas tierras como las californias, consideradas aún como “islas” hacia 1719 cuando el litigio aún seguía sin resolverse.¹⁴⁵ En

¹⁴² Anónimo, *Breve Descripción del obispado de Michoacán...*, pp. 126-127.

¹⁴³ William B. Taylor, *Ministros de lo sagrado*, vol. I, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Gobernación, El Colegio de México, México, 1999, p. 64.

¹⁴⁴ AGI, Guadalajara 230, Legajo 2, 1625. De hecho, luego de la creación del obispado de Durango, el cabildo catedral otorgó poder en 1638 a Manuel González de Manjarrez para que éste resolviera los conflictos y cobrara los diezmos pendientes en la Catedral de la Nueva Vizcaya. Ver Archivo de Instrumentos Públicos de Guadalajara (AIPG) en resguardo en el Archivo Histórico de Estado de Jalisco (AHEJ), Notario Juan Sedano, Libro 9, 26 de agosto de 1638, fols. 177-178.

¹⁴⁵ AGI, Guadalajara 205, 05 de abril de 1721. *El obispo de Guadalajara, Nuevo Reino de la Galicia informa a Vuestra Majestad en defensa de su derecho, los que le asisten, para mantenerse este obispado en la posesión de goza de las Islas Californias desde su primer descubrimiento, a*

1738 el conflicto entre estas dos diócesis tuvo un punto álgido cuando el monto alcanzado por los diezmos en disputa obligó la intervención del rey y el careo entre las delegaciones de ambas catedrales, incluyendo a “jueces advitros” y sus obispos.¹⁴⁶ Fue tal relevancia e impacto que la catedral de Durango ordenó imprimir en la ciudad de México sus argumentos en los que expresó categóricamente que las Iglesias...

...de Guadalajara y Valladolid deben desapropiarse de los diezmos que real y verdaderamente no les tocan, por ser de la de Durango [...] y acaben las Santas Iglesias de desengañarse, restituyendo a la de Durango lo que le han llevado de su propia dote y patrimonio real en tantos años: y la superior justificación de V. A. de confirmar la sentencia dicha, por lo que mira a lo principal, revocándola, por lo que toca a los frutos en que deben salir como en las costas condenadas.”¹⁴⁷

Largas décadas testimoniaron complicadas situaciones entre estas tres ciudades episcopales (Guadalajara, Valladolid y Durango),¹⁴⁸ en ocasiones incluso haciendo referencia a fundamentos filosóficos para respaldar lo solicitado,¹⁴⁹ como expresar que las “Santas Iglesias Catedrales... han de ver mejor que los discípulos de Platón, y con más linceos ojos que los –de los– oyentes de Sócrates la especie de la justicia de la Santa Iglesia de Durango impresa en ellos”.¹⁵⁰

Si bien es claro que resultar beneficiado en estos conflictos (como la mayoría de los que enfrentó Guadalajara contra Valladolid y Durango) podría abonar

cuya representación le motiva el recibo de Real Cédula de Vuestra Magestad expedida para este fin.

¹⁴⁶ AHAG, Sección Justicia, Serie Obispos-conflicto, ficha 52, 11 de diciembre de 1738. *Pleito que se determinó a favor de esta santa Iglesia y contra la de Durango...* Este expediente contiene al menos seis documentos referentes a estos conflictos en los que terminó involucrándose la diócesis de Valladolid, y continuaron hasta el final del siglo.

¹⁴⁷ Biblioteca Pública Universitaria-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (BPU-UMSNH), Fondo Especial, Miscelánea 22725: *Espejo jurídico: informe, que hace la parte de la Santa Iglesia de Durango, obispado del Reyno de la Nueva Vizcaya, en el pleyto, que sigue con las Santas Iglesias Cathedrales de Valladolid, y Guadaxara...*, Impresor Joseph Bernardo de Hogal, Ciudad de México, 1738, p. 2.

¹⁴⁸ Véase Juvenal Jaramillo, *Hacia una Iglesia beligerante*, Colegio de Michoacán, México, 1996, pp. 111-150.

¹⁴⁹ Véase *supra*: Platón y los fundamentos que una verdadera ciudad debía tener.

¹⁵⁰ BPU-UMSNH, Fondo Especial, Miscelánea 22725: *Espejo jurídico: informe, que hace la parte de la Santa Iglesia de Durango...*, p. 2.

al fortalecimiento de la economía propia, lo cierto también es que era mucho el prestigio e influencia que se ganaba para efectos de gobierno de un territorio. Lejos de finiquitar los problemas jurisdiccionales y de administración de diezmos, estos estuvieron presentes constantemente en las sesiones del cabildo catedral guadalajareño, recomendando mantener la comunicación con Durango y fundamentar histórica y jurídicamente lo defendido por la Diócesis (1769).¹⁵¹ Hacia el último cuarto de siglo las disputas se acentuaron con la polémica erección de la diócesis de Linares (1773-1779), pues para su creación fueron tomados territorios de los obispados de México, Valladolid y Guadalajara, entre otros de la región norte.¹⁵² En este hecho, el autor anónimo de la Breve descripción del obispado de Michoacán destaca que el visitador enviado al Nuevo Santander para la mencionada fundación fue nombrado por las tres sedes obispaes: México, Valladolid y Guadalajara, y al mismo tiempo señala que la extensión de su obispado, antes de la creación del de Linares, era de costa a costa (como lo eran los de Antequera, Puebla y México), desde el Mar Océano por el oriente hasta el Pacífico por el poniente, de manera que pretendió posicionar a su diócesis como una de las más extensas y ricas del reino, solo después de la de México, y tan floreciente como para ceder territorio para una nueva fundación sin ver disminuida su propia riqueza.¹⁵³

La disminución de los límites de una diócesis buscaba ser compensada con otra asignación que pudiera proporcionar ciertos ingresos. Así, lo que se supone había perdido Guadalajara con la creación del obispado de Durango (1620) y después el de Linares (1777), parece haberlo ganado cuando finalmente el dictamen del rey le favoreció en 1795 y le fueron incorporados los poblados de Colima, Zapotlán, Tuxpan y La Barca, pueblos que los tuvo en larga disputa contra Valladolid.¹⁵⁴ El principal indicador arrojado tras esta incorporación fue el notable aumento de las rentas decimales, incluso por encima de lo que otras diócesis aumentaron hacia el final del siglo.¹⁵⁵

¹⁵¹ AHAG, Actas de Cabildo (AC), Libro (L) núm. 12, 26 de abril de 1769, fol. 80f.

¹⁵² Patricia Osante, "Orígenes del Nuevo Santander (1748-1772)", en *Historia Novohispana*, núm. 59, UNAM, 1997, p. 260. Disponible en http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/origenes_nuevo/santander.html Consultado el 01 de octubre de 2019.

¹⁵³ Anónimo, *Breve Descripción del obispado de Michoacán...*, p. 126. Véase también Archivo Histórico de la Catedral de Morelia (AHCM), Administración Diocesana, Legajo 105, 20 de mayo de 1779, fols. 174f.-289fs.

¹⁵⁴ Véase *supra* Taylor, *Ministros de lo sagrado*, vol. I, p. 64.

¹⁵⁵ Moreno y Muriá, *Historia General de Jalisco*, vol. II, p. 275.

Seculares y regulares: Secularización

Por último, resulta valioso agregar y señalar brevemente un proceso que puso a prueba la autoridad de los obispos con respecto a la administración de las almas... y de los bienes amasados por algunas parroquias. En el controversial asunto sobre la secularización de parroquias, la mano dura del obispo de Guadalajara, Diego Camacho y Ávila (1707-1712) le permitió implementar esta medida luego de una visita pastoral realizada en 1708, en la que según sus observaciones encontró suficientes motivos para proceder, pues descubrió que algunos frailes en sus parroquias llevaban una vida relajada además de que “no observan la pobreza ni guardan clausura”.¹⁵⁶ De inmediato no dudó en “proveer las doctrinas vacantes en clérigos seculares, muy numerosos en la diócesis”.¹⁵⁷ De este modo consideró que la vigilancia sería más eficiente ya que “si alguno delinque, se le castiga, suspende y priva del curato”.¹⁵⁸

Diferente fue la suerte del obispo de Michoacán, Pedro Anselmo Sánchez de Tagle, quien años después se confrontó con los religiosos y sufrió un fuerte revés por parte del virrey marqués de Cruillas. Cuando Sánchez de Tagle se propuso secularizar las parroquias de Zitácuaro y el convento de Yuriria, los regulares obtuvieron el apoyo del virrey, y éste, en 1761 aplicó la cédula real que ordenaba fueran restituidas a los frailes la iglesia y el convento de Yuriria, y además, que les fueran devueltas a los agustinos las haciendas de la región de Charo y Ucareo, quienes al año siguiente procedieron a tomarlas, incluso, con lujo de violencia, sin que el obispo pudiera echar mano de su “alta dignidad espiritual”.¹⁵⁹ El triunfo de los agustinos y del virrey sobre el obispo fue tal que el festejo por el regreso de los religiosos al convento de Yuriria indignó aún más al prelado, puesto que “festejaron con corridas de toros y comedias dentro del claustro”.¹⁶⁰ Lo más que de momento pudo hacer el obispo fue enviar todas sus quejas al rey, para descargo de su afligida situación. Esta primera prueba de su gestión (1761-1762) fue un fuerte reto que le costó trabajo superar, mas no le fue imposible, pues sabía que sus homólogos de Guadalajara lo habían logrado.

¹⁵⁶ Pedro Rubio Merino, *Don Diego Camacho y Ávila, Arzobispo de Manila y de Guadalajara de México (1695-1712)*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Excmo. Ayuntamiento de Badajoz, Sevilla, 1958, pp. 451-452.

¹⁵⁷ Rubio Merino, *Don Diego Camacho y Ávila...*, p. 452.

¹⁵⁸ Rubio Merino, *Don Diego Camacho y Ávila...* Cita correspondencia del obispo con el rey de España. AGI, Guadalajara 204, 20 de marzo de 1708.

¹⁵⁹ Mazín, *Entre dos majestades*, pp. 59-63.

¹⁶⁰ Mazín, *Entre dos majestades*, p. 65.

Ordenanzas de 1762

La segunda mitad del siglo XVIII había generado una nueva realidad en las ciudades americanas provocada tanto por el considerable aumento demográfico como por su crecimiento económico. Este auge parecía haberse realizado con cierto desorden administrativo, aparentemente heredado por la antigua dinastía de los Hasburgo. Por ejemplo, algunas ciudades no habían contado con ordenanzas con las que se rigiera su gobierno, y en su lugar se basaban en las de otra ciudad, como lo hizo Valladolid tomando como referencia las de la ciudad de México; Querétaro elaboró las suyas solo hasta que le fue reconocido el título de ciudad.¹⁶¹ De este modo, la corona Borbónica se propuso regularizar este desorden a través de diversas medidas (después conocidas como Reformas Borbónicas), y una de ellas fue la cédula real de 1759 que ordenó a cada diócesis elaborar un mapa de su jurisdicción con sus principales poblados, ciudades y villas. El obispo de Valladolid Sánchez de Tagle fue el encargado de extender la orden por la que se elaboró el mapa: *Corographia del obispado de Michoacán*.¹⁶² Pese a su curioso y complicado diseño, en él se aprecia que los límites hacia el noreste del obispado no llegaban hasta el “Mar Océano”, como sostuvo la citada Breve descripción del obispado de Michoacán.¹⁶³

Por su parte, el obispo de Guadalajara, Francisco Martínez de Tejada y Díez, parece no haberse inmutado tras la orden de elaborar el mapa de su diócesis, tal vez debido a los conflictos jurisdiccionales aún sin resolver con Valladolid y Durango.

Pero además de estos registros geográficos, otra de las medidas que el monarca impuso en sus reinos americanos fue decretar la elaboración de ordenanzas para el gobierno de las ciudades, a través del virrey Joaquín de Montserrat y Cruillas (1762). Se obligó a algunas ciudades como San Luis y Querétaro a elaborar sus propias ordenanzas, que no las tenían puesto que se guiaban con las de Puebla,¹⁶⁴ mientras que Guadalajara y Valladolid tuvieron que actualizar las que ya poseían. Para algunas ciudades estas ordenanzas posibilitaban la confirmación de “sus antiguos privilegios”.¹⁶⁵ Uno de ellos era, por ejemplo, poder nombrar a algunos de sus propios funcionarios, como lo exigió Puebla en 1733 al reclamar que “desde su creación ha tenido esta Ciudad el privilegio de poder

¹⁶¹ Rojas, *Las ciudades novohispanas...*, p. 149.

¹⁶² Citado y reproducido en Óscar Mazín Gómez, *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, El Colegio de Michoacán, México, 1996, p. 71.

¹⁶³ Véase *supra*, Anónimo, *Breve Descripción...*, p. 126.

¹⁶⁴ Rojas, *Las ciudades novohispanas...*, p. 149.

¹⁶⁵ Rojas, *Las ciudades novohispanas...*, pp. 149-150.

nombrar Procurador de Cortes distinto del Procurador General y del Procurador o Apoderado de esta Ciudad”.¹⁶⁶ Así, el cabildo de la ciudad de Guadalajara se propuso y redactó en 1762 sus Ordenanzas instituidas para el mejor y más ajustado gobierno ordinario..., en las que se reconoce el desorden administrativo-legislativo con el que la ciudad se gobernaba:

Por cuanto por el Cabildo, Justicia y Regimiento de este Nobilísima ciudad, se ha advertido la falta de Ordenanzas, que debe tener, así para el gobierno del mismo Cabildo, y sus Capitulares, como para que se establezcan y observen aquellas justas providencias, que e beneficio de la causa pública previenen, pues aunque, sobre todo, se advierten dadas algunas en los libros de Cabildo; como quiera, que éstas están dispersa y por esta razón hállanse sin pauta asentada, ni norte fijo para la más concertada dirección de las sucesivas y que no se dificulte su importante, pronta y debida observancia; se ha acordado proceder a la formación de estas Ordenanzas, con arreglo a las particulares Cédulas expedidas en diversos tiempos por los Católicos Monarcas de estos Reinos, según los Libros de Cabildo, Leyes Reales, órdenes y determinaciones que en algunos puntos convenidos se han dado por la Real Audiencia de este Reino de la Nueva Galicia, y que son en la forma siguiente...¹⁶⁷

Además de los claros objetivos de regulación y de gobierno (como celebrar los Cabildos Ordinarios con regularidad: “viernes de cada semana, a las diez de la mañana”), estas Ordenanzas fueron una reafirmación de los privilegios otorgados desde sus inicios como ciudad respaldada por un escudo de armas otorgado por el rey Carlos V, con prerrogativas exclusivas (Ordenanza 1^a).¹⁶⁸ Al mismo tiempo se actualizó la ritualidad y solemnidad con la que debían ser realizadas dichas sesiones de cabildo, así como los mecanismos para el ejercicio del gobierno e impartición de justicia; obligatoriedad de los funcionarios en las tareas administrativas, y la estructura interna de la corporación, entre otros puntos sensibles para la gobernabilidad. La ciudad, así, reorganizó sus estatutos con el fin de dar orden a su administración y continuidad a las mejoras que desde tres décadas antes habían iniciado, como la introducción del agua

¹⁶⁶ Citado en Rojas, *Las ciudades novohispanas...*, p. 149.

¹⁶⁷ Archivo Municipal de Guadalajara (AMG), *Reglamentos, ordenanzas y disposiciones para el buen gobierno de la ciudad de Guadalajara, 1700-1900*, tomo I, H. Ayuntamiento de Guadalajara, Archivo Municipal, México, 1998, p. 29. Estas Ordenanzas fueron nuevamente actualizadas 30 años después (1792). Véase esta misma obra, p. 71.

¹⁶⁸ *Reglamentos, ordenanzas y disposiciones...*, p. 30.

a la ciudad por Pedro Antonio Buzeta, entre 1731 y 1740. Fue un complicado proceso de ingeniería y con fuertes dificultades para sufragar el alto costo del proyecto,¹⁶⁹ mismo que a su vez incitó al gobierno y a la población a reparar las calles y el aspecto general de la ciudad en 1747, con el objetivo de evitar inundaciones, e incluso castigar por el abandono de animales muertos en baldíos y callejones.¹⁷⁰ Dos años después se impuso que fueran pintadas todas las casas en color blanco, barrer y regar las calles, entre muchas otras ordenanzas que esta vez fueron aprobadas y promovidas por el gobernador, la Audiencia y el obispo, y algunos “vecinos honrados” que pretendían proyectar una imagen modelo de la ciudad.¹⁷¹

Esta idea de Guadalajara como ciudad modelo o referencia¹⁷² se podría entender en diferentes sentidos: Valladolid tuvo sus ordenanzas hasta el siglo XVII, en gran medida basadas en la Ciudad de México. Resulta significativo el hecho de que en el Archivo Histórico de Morelia se encuentre una copia íntegra manuscrita de las Ordenanzas de la ciudad de Guadalajara, que aunque no conste la fecha exacta de realización de la copia, lo que sí es seguro es que corresponde al siglo XVIII y “es copia de sus originales”.¹⁷³ Esto puede significar, entre otras cosas, la consideración de que Guadalajara pudo haber logrado un mayor control y organización social y urbana, mientras que Michoacán parece haber desarrollado un mejor y más eficaz gobierno sobre su diócesis, de menor extensión. La presencia de la Real Audiencia, además de resolver problemas de carácter administrativo y judicial, terminó por imponer la idea de orden y ar-

¹⁶⁹ Águeda Jiménez Pelayo, “Agua para Guadalajara, desde su fundación hasta 1902”, en Lina Rendón García (coord. gral.) *Capítulos de historia de la ciudad de Guadalajara*, tomo I, Ayuntamiento de Guadalajara, México, 1992, p. 78.

¹⁷⁰ AMG, *Reglamentos, ordenanzas y disposiciones...*, pp. 19-27.

¹⁷¹ Biblioteca Pública del Estado de Jalisco (BPEJ), Real Audiencia, ramo civil, caja C/448, fols. 32f-35v. Citado en Rojas, *Las ciudades novohispanas...*, p. 151.

¹⁷² Sobre el tema de los “modelos” es verdad que algunos autores lo han dicho de sus propias ciudades que investigan: “Puebla como modelo acabado de lo que es y significa una ciudad episcopal del Antiguo Régimen en las Indias”, Galí Boadella, “Los paisajes del ritual sonoro...”, p. 92. Por su parte, Violeta Carvajal encontró que el “modelo capitular” de la Catedral de Valladolid era idéntico al de la Catedral de México, incluyendo el número de prebendas y ajustes económicos que proponía la bula de erección...”, en “Tradiciones musicales en la Catedral...”, p. 138. *Cfr.* Mazín, *El Cabildo Catedral de Valladolid...*, p. 208. Mazín sostiene que el modelo para Valladolid fue Puebla, tanto en su “gobierno y administración”.

¹⁷³ AHMM, Sección Gobierno, caja 10, exp. 36, 1762.

monía, y al parecer, Guadalajara aprovechó para su beneficio esta ventaja sobre Valladolid y otras ciudades que no fueron sedes de Audiencia.

La Ciudad Episcopal: Poder, Espacio y Sonoridad. Siglo XVIII

La ciudad entendida como un instrumento de control y gobierno respondía a la voluntad del monarca (Ordenanzas) en cuanto a sus funciones.¹⁷⁴ Como parte del orden pretendido, las Ordenanzas fueron un “modelo de racionalización” de las ciudades.¹⁷⁵ Los puntos cruciales para la expansión tuvieron un carácter especial por sobre el resto de las poblaciones. Hemos intentado demostrar que esos puntos eran las ciudades y constituían un escenario exclusivo en el reino, pero al alto número de éstas evidenció al mismo tiempo que no todas cumplían las mismas funciones ni gozaban de las mismas facultades, de manera que prevalece una tipología que permite conocer la vocación de éstas.

Ciudades y categorías

Se ha señalado con justicia que en esta tipología no se ha considerado con la suficiente claridad a la ciudad episcopal, que a lo mucho se le identifica solamente como la sede del gobierno de una diócesis, pero en menor medida se destacan sus aspectos simbólicos y culturales.¹⁷⁶ En la tipología propuesta por Tomás Calvo destacan los tipos de ciudades que estratégicamente, en términos de la geografía, podían tener un mayor impacto en la logística de conquista y en el tránsito y mercado de productos.¹⁷⁷ Encabeza la lista las “cabezas de puentes”, en las que reconoce a las ciudades-puerto que inician el recorrido hacia tierra

¹⁷⁴ *El orden que se ha de tener al descubrir y poblar. Transcripción de las Ordenanzas de descubrimiento, nueva población y pacificación de las Indias, dadas por Felipe II, el 13 de julio de 1573*, Edición facsimilar del Instituto de Cultura Hispánica y el Archivo General de Indias, Sevilla, España, 1973.

¹⁷⁵ Daniel Vázquez, *Guadalajara: ensayos de interpretación*, El Colegio de Jalisco, México, 1989, p. 45. Estas Ordenanzas al parecer tenían sus antecedentes en disposiciones de Carlos V: “Real Cédula de Población” (1521), en Eduardo López Moreno, *La cuadrícula en el desarrollo de la ciudad hispanoamericana. Guadalajara, México*, (1992) UdeG-ITESO, México, 2001, p. 21, cita a Grouch y Mundigo (1982).

¹⁷⁶ Montserrat Galí Boadella, “Los paisajes del ritual sonoro en una ciudad episcopal novohispana”, en Montserrat Galí Boadella (coord.), *Rituales sonoros en una ciudad episcopal, siglos XVI-XIX*, Colección: Ritual Sonoro Catedralicio, Conacyt, Ciesas, BUAP, México, 2013, p. 72.

¹⁷⁷ Thomas Calvo, *Iberoamérica de 1570 a 1910*, Ediciones Península, Barcelona, 1996, p. 173.

adentro; le siguen los “puntos de apoyo” en los que destaca a los enclaves militares. Las “ciudades mixtas” son en las que se aprovecharon los emplazamientos prehispánicos y su mano de obra abundante, así como “el prestigio de las antiguas capitales”.¹⁷⁸ Otros son los “centros de colonización”, en los que los principales actores sociales son el “campesino-colono-soldado-español” y entre ellas identifica a Puebla de los Ángeles, en la ruta estratégica Veracruz-México.¹⁷⁹ Al hablar de las ciudades “capitales políticas” incluye a las que ostentan también un poder religioso al ser “sedes episcopales” y a las que les concede una importancia relevante por la educación que impartían y lograr con ello una especie de “unificación regional”.

Para Calvo, la ciudad episcopal era una capital política tal vez porque al ser “ciudad de letrados” atraen a “litigantes, escolares, eclesiásticos y viudas que acuden a ellas en busca de refugio”,¹⁸⁰ lo que a su vez potencializa su influencia política. Pero para los fines de esta investigación, estos aspectos no terminan por definir con precisión al tipo de ciudad que aquí se caracteriza, que es la ciudad episcopal como centro musical por excelencia y como escenario de rituales sonoros que vertebraron a la sociedad.¹⁸¹

A esta episcopólis que aquí se estudia se pretende caracterizar por su gran capacidad de construir significados a través de sus prácticas religiosas y musicales (ritual sonoro), no sólo al interior de las catedrales y sus templos, sino en sus plazas, calles y otros espacios urbanos, aunque el principal capital ritual y musical provenga de la iglesia catedral, mismo que se aplica a través de un calendario litúrgico que desde ahí se administra, y sobre todo, que es ahí donde reside la principal producción musical que articula estas prácticas: procesiones, misas, fiestas patronales, entre muchas otras. Son precisamente estas prácticas, motivadas por la veneración de imágenes milagrosas y otros objetos o actos sociales, por las que la catedral se apropia de los espacios urbanos y convierte a la ciudad

¹⁷⁸ Calvo, *Iberoamérica de 1570 a 1910*, pp. 176-177.

¹⁷⁹ Calvo, *Iberoamérica de 1570 a 1910*, p. 178.

¹⁸⁰ Calvo, *Iberoamérica de 1570 a 1910*, p. 179.

¹⁸¹ Incluso, las “capitales religiosas”, para Calvo son aquellas custodiadas por conventos con sus imponentes muros y torres, que “encierran la ciudad... vigilan el territorio y lo separan del campo”. *Iberoamérica de 1570 a 1910*, p. 180. El autor incluye en su tipología “el caso brasileño”, los “centros de redistribución”, “las ciudades trabajadoras” y los “centros de evangelización” en los que destaca a los puntos con vocación misionera, pp. 180-188. Ver también Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara (1690-1750)*, Universidad de Guadalajara, México, 2014, pp. 50-52.

en un centro episcopal, en una ciudad-ritual,¹⁸² a través de una manera peculiar de vincular las “formas simbólicas” con el “mundo social”.¹⁸³

Es por ello que el espacio urbano, incluida la catedral, se sacraliza a través del ritual y recrea momentos primordiales. En este sentido, esta ciudad no sólo se erige como un centro político y económico, sino principalmente “simbólico de primer orden”.¹⁸⁴ En ella se recrea el “espacio conmemorativo”¹⁸⁵ con el que se resignifica el paisaje urbano.¹⁸⁶ Así, la consagración de la catedral de Guadalajara (1716) y la dedicación de la de Valladolid (1706), las Juras de Felipe V (1710) y Fernando VI (1747) en ambas ciudades, recrearon ese espacio conmemorativo y con ello la reproducción de lo sagrado y lo real.

Ahora bien, la tipologización de las ciudades no ha sido herramienta exclusiva de los estudios contemporáneos; desde el siglo XVIII en el imaginario de los cartógrafos (o quienes fungían como tal) se concibió una representación que diferenciaba y jerarquizaba a las ciudades, lo cual se materializó en los mapas. Una cédula real de 1759 ordenó que cada diócesis elaborara un mapa de su jurisdicción con sus principales poblados, ciudades y villas. En Valladolid fue el bachiller Manuel Ignacio Carranza a quien se le encargó la tarea y elaboró el citado *Corographia del obispado de Michoacán*. En él diferenció las diversas poblaciones del obispado en categorías como: “Ciudad arzobispal” (Ciudad de México y Guadalajara –aunque ésta no lo era, así aparece en el mapa); “ciudad obispal”, “ciudad particular”, villa, congregación, entre otras denominaciones.¹⁸⁷

¹⁸² Antonio Rubial, “Iconos vivos y sabrosos huesos. El papel de los obispos en la construcción del capital simbólico de la episcopólis de la Nueva España (1610-1730)”, en María del Pilar Martínez López Cano y Francisco Javier Cervantes Bello (coords.), *Expresiones y estrategias. La Iglesia en el orden social novohispano*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas/ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego”, México, 2017, p. 218.

¹⁸³ Roger Chartier, “La nueva historia cultural”, en *El presente del pasado. Escritura de la historia de lo escrito*, Universidad Iberoamericana, México, 2005, p. 13.

¹⁸⁴ Galí Boadella, “Los paisajes del ritual sonoro...”, p. 75.

¹⁸⁵ Concepto de Steffen Patzold citado por Galí Boadella, “Los paisajes del ritual sonoro...”, p. 76.

¹⁸⁶ Luis Felipe Cabrales Barajas, “La ciudad imaginada: el paisaje neoclásico en Guadalajara y sus productores”, en *Boletín del Instituto de Geografía*, núm. 86, 2015, Instituto de Geografía, UNAM, pp. 82-97.

¹⁸⁷ Mazín Gómez, *El Cabildo Catedral de Valladolid...*, p. 73.

Este registro geográfico evidencia la preocupación sobre la constante y cuidadosa distinción entre las poblaciones del reino. Contar y registrar lugares y personas supone a la vez un acto de jerarquización y categorización; y como una forma de control y gobierno, durante el antiguo régimen resultaron ser una herramienta eficaz.

Suenan las campanas: sonido y orden

Ahora bien, esta vocación devocional antes aludida se percibe en el cumplimiento de un calendario litúrgico impuesto desde el Vaticano en el que las procesiones (Corpus, Semana Santa, recibimientos, traslados, cortejos fúnebres, entre otras) constituían una especie de columna vertebral de la fiesta y el boato públicos. Este calendario establecía los ritmos y el desarrollo de las funciones religiosas, al mismo tiempo que con ello regía la vida de las personas, tanto su religiosidad como el habitar cotidiano.¹⁸⁸ La regularidad de la vida en la ciudad estaba fuertemente marcada por estas pautas y uno de los recursos, por ejemplo, para anunciar a la feligresía que acudieran a las funciones y ceremonias religiosas era el repique de las campanas. El campanero debía estar instruido en el sistema de toques, las horas y las formas rítmicas y temporales de ejecución.¹⁸⁹ Tras el fallecimiento de un alto jerarca, eclesiástico o civil, continuando con la ejemplificación, la primera expresión de sonoridad y el primer aviso público del suceso era el “tañido de las campanas”, e inmediatamente después venían los rezos, los cantos, la música. Esta práctica transformaba el espacio urbano en un envolvente paisaje sonoro capaz de desplegar imágenes simbólicas sobre los

¹⁸⁸ Ver cap. V: La música, apartado sobre el calendario litúrgico.

¹⁸⁹ A diferencia de lo que sucedía en otras ciudades del reino, la Catedral de Guadalajara parecía tener fama de ser ordenada en el repique de campanas y de tener bastante bien instruidos a sus campaneros: “No había iglesia que superara la noche de Navidad o la madrugada de resurrección, el toque de maitines del Jueves Santo (también llamado “de tinieblas”) o el pino y toque de misa pontifical en la sede neogallega”. Véase, Arturo Camacho, Patricia Díaz Cayeros y Daniela Gutiérrez, “Llamado a sermón. Sobre el reglamento de campanas de la Catedral de Guadalajara”, en Lucero Enríquez (ed.), *4º Coloquio Muscat. Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009, p. 215. Incluso, fue célebre el caso de la mujer campanera, María Antonia, quien debido al “crecido trabajo que tiene en el manejo de las campanas y reloj especialmente en el presente tiempo de aguas”, le fue concedido un aumento de 25 pesos salario. AHAG, AC, L 12, 5 de agosto de 1775, fol. 160v; AHAG, Cabildo-Clavería, caja 1: 1654-1792, 21 de enero de 1779, s/fol.

oyentes.¹⁹⁰ Y es que la ciudad del antiguo régimen se caracterizó por la estrecha relación entre los diversos “espacios urbanos y los estímulos sonoros” que la ordenaban,¹⁹¹ es decir, que los repiques de las campanas constituían un sistema semiótico que actuaba como “fuente de información, creación de espacios [simbólicos] e identidades”.¹⁹² Y como respuesta a estos estímulos sonoros urbanos, se hace notorio que la obediencia y el orden fueron elementos sustanciales del ejercicio del poder y a su vez de la conformación del buen cristiano.

La ciudad episcopal aquí analizada, pues, puede ser definida desde la confección sonoro-espacial articulada desde la catedral como principal eje., como un centro desde el que se irradia el poder de la “salvación”. Se trataba del edificio más alto e imponente de la ciudad, por lo tanto, era el eje sobre el que giraba el sagrado cosmos.¹⁹³ Eliade señala que “la fundación de una ciudad repite la creación del mundo..., las ciudades... son una copia del cosmos”.¹⁹⁴

Estudiar esta ciudad episcopal a través de lo sonoro y lo espacial, y encontrar sentido y unidad en estos factores, parece ir en contra de la tendencia que han marcado los estudios sobre lo visual y análisis de la imagen que dentro de la historia cultural han tenido y siguen teniendo un importante desarrollo.¹⁹⁵ La dupla sonoridad y espacialidad (sonido-espacio) también constituye un valioso eje que articula, estructura y crea sentido en esta ciudad episcopal y sus feligreses. Se tiene en alta consideración a esta ciudad como importante “centro de colonización” y como “capital política”,¹⁹⁶ y leerla como ciudad episcopal constituye un terreno privilegiado para entender a una sociedad que se construye a sí misma entre la tensión de los poderes locales y las distintas formas de religiosidad,

¹⁹⁰ Emmanuel Michel Flores, “*Indiarum Regis Funebre...*” en *Ritual Sonoro* (Puebla), p. 150.

¹⁹¹ Juan José Carreras, “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural”, en Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (edits.), *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Universitat de València, España, 2005, p. 17. Citan a Cullen (*El paisaje urbano*) y a Strohm, *Bruges*, estudio sobre las campanas en la ciudad de Brujas.

¹⁹² Miguel Ángel Marín, “Contar la historia desde la periferia: Música y ciudad desde la musicología urbana”, en *Neuma*, año 7, vol. 2, p. 21.

¹⁹³ Durán Moncada, “Las murallas de Dios”, en *La escoleta y capilla de música de la catedral...*, p. 50.

¹⁹⁴ Mircea Eliade *Tratado de historia de las religiones* (1964), Ed. Era, México, 1972, p. 335.

¹⁹⁵ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórica*, Crítica, Barcelona, 2005.

¹⁹⁶ Calvo, *Iberoamérica de 1570 a 1910*, pp. 176-178ss. Véase *supra*.

de manera que la calidad, el honor y el prestigio descansan en la “exhibición pública de su devoción y en el decoro y magnificencia de sus fiestas”.¹⁹⁷

Si bien se trata de una ciudad de los hombres, terrenal, el modelo será siempre la ciudad de Dios, la celestial.¹⁹⁸ Este fenómeno se asemeja (como lo veremos en otros capítulos) a la música de los ángeles, la música celestial de la Iglesia triunfante a la cual siempre trata de imitar la música mundana (del mundo) de la Iglesia militante.¹⁹⁹

Las Juras regias

Una de las ceremonias públicas en las que la ciudad (cabildos civil y eclesiástico) daba muestra de su autoridad eran las juras regias, en las que la espacialidad, sonoridad y festividad jugaban un papel protagónico. Una de las más notables durante el siglo XVIII (que por ahora son tomadas como modelo para este breve análisis comparativo) fue la realizada con motivo de la entronización de Fernando VI en 1747. En Valladolid se realizó con la pompa tradicional con la que participaban los dos cabildos, además de la fuerte presencia de las familias más notables de la ciudad. Se ordenó limpiar las calles y cubrir las principales casas con arreglos de telas y flores. La casa del regidor decano, el coronel Luis Antonio Correa, se adornó con un enorme retrato del rey con “con colgaduras y gallardetes que pendían de las azoteas”, y el balcón desde donde mostró al pueblo el Real Estandarte el que luego fue trasladado a las casas reales para su exhibición pública.²⁰⁰ La casa real también fue motivo de similares arreglos además de la música constante reproducida con chirimías, trompetas, clarines, tambores y pífanos. El palacio episcopal y la plaza mayor fueron los espacios principales en donde se concentró la mayor vistosidad pues fueron iluminadas las fachadas de los edificios, casas y torres, además de disparar cohetes y otros fuegos artificiales. En las casas reales se preparó un “espacioso teatro” (arquitectura efímera) con alfombras finas en el que se mostró sobre un pedestal dorado el Real Estandarte para que la multitud lo pudiera presenciar. Frente al palacio episcopal también se levantó otro templete similar en el que se exhibieron los

¹⁹⁷ Montserrat Galí Boadella, “Los paisajes del ritual sonoro en una ciudad episcopal novohispana”, p. 92.

¹⁹⁸ San Agustín, *La Ciudad de Dios*, Ed. Porrúa, México, 1998.

¹⁹⁹ Ver capítulo V: La música. Véase también Gisela von Wobeser, “La música celestial en el imaginario novohispano”, en *Historias*, núm. 78, 2011, Mediateca INAH, p. 84.

²⁰⁰ Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, tomo III, Imprenta de la Reforma, México, 1883, pp. 448-449. Cursivas en el original.

símbolos de la monarquía, como punto importante del paseo para exhibir el Pendón,²⁰¹ que además pasó por el igualmente fastuoso “arco de la Jura”.²⁰²

La catedral fue el escenario principal de la celebración litúrgica para la ocasión. La capilla musical participó completa en la celebración, incluyendo la ejecución de obras para dos coros. El maestro de capilla, José Gavino Leal estuvo a cargo de la dirección musical, y a todos los músicos participantes (entre los que estaban Miguel Arteaga, Cristóbal de Orejón, José de Serpa, José Martínez, José Chavarría) les fue pagado su trabajo de manera adicional, sea por copiar las partes de la música, ejecutar el instrumento o por reparar algunos otros.²⁰³ Las campanas convocaron a la población que asistió al llamado desde los primeros repiques.

El sermón fúnebre con el que daba fin la ceremonia religiosa fue ocasión ideal para promocionar los intereses de la ciudad y del gobierno eclesiástico al destacar el papel de la Iglesia tras el fallecimiento de un monarca, y su respectiva sucesión de uno nuevo.²⁰⁴

Más allá de los desencuentros que pudieron haberse generado (que por lo menos hasta ahora nos son desconocidos, como para hacerlos sujetos de análisis), al parecer, la ciudad entera acudió y las autoridades no mostraron señalamientos o quejas por lo que aquella celebración pudo haber ocasionado, como en ocasiones era producido por el excesivo uso de las campanas, los fuegos artificiales o la música de trompetas y tambores, por citar algunos casos.²⁰⁵ En este caso, este aparente consenso se debe tal vez a la menor vigilancia que suponía el no contar en la ciudad con una autoridad como el virrey, la Audiencia, el Santo oficio o un alcalde mayor (la representación de éste era el teniente de alcalde mayor y el cabildo civil).²⁰⁶ Esto daba margen y licencias que en otros espacios

²⁰¹ Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico...*, p. 449.

²⁰² Archivo Histórico Municipal de Morelia (AHMM), Sección Gobierno, caja 43, exp. 26: *Cuenta de lo gastado en los teatros y comedias hechas en la Jura de nuestro Rey el señor Don Fernando VI...*, 1747, fol. 2v.

²⁰³ AHMM, Sección Gobierno, caja 43, exp. 26: *Cuenta de lo gastado en los teatros y comedias...*, fol. 3f. los expedientes 43 y 49 contienen un detallado registro de los gastos totales de esta fiesta erogados por el Municipio.

²⁰⁴ Véase Marco Antonio Landavazo, “Sonidos del poder y ruidos populares: el entorno sonoro de las fiestas regias en Valladolid de Michoacán”, en *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 58, enero-junio 2018, pp. 126-127.

²⁰⁵ Landavazo, “Sonidos del poder y ruidos populares...”, p. 134.

²⁰⁶ Antonio Ruiz Caballero, “Ceremonias, poder y jerarquías en una catedral novohispana. El caso de Valladolid de Michoacán, 1580-1631”, en Anastasia Krutitskaya y

(como Guadalajara) no era tan fácil de realizar. La autoridad del obispo parecía conciliar los diversos intereses en la ciudad.

Lo que hay que destacar, además, es que si bien es cierto que la celebración tenía como motivo central jurar públicamente lealtad al nuevo rey (Jura), representado éste por su imagen y el Estandarte Real (se expresaba “perder antes que éste, la vida”),²⁰⁷ lo cierto es que para las familias nobles de la ciudad y para las autoridades locales era una oportunidad inmejorable para manifestar su poder e influencia regionales. Tras la celebración pública y fastuosa, los patrocinadores de tales celebraciones solían ofrecer banquetes privados o “refrescos” a familias cercanas y a las máximas autoridades, como lo hiciera el alférez Foncerrada en 1791 (que hasta ahora constituye el caso mejor documentado) tras la Jura de Carlos IV.²⁰⁸ Fue tal el recibimiento que ofreció en su casa que parecía que la muestra de lealtad al rey se tornó sólo como un buen pretexto para luego afianzar las posiciones sociopolíticas de nobles y potentados, y con ello asegurar las alianzas con las dos principales autoridades de la ciudad: el Ayuntamiento y la Catedral. Con ello, a su vez, se daba muestra de la fuerza y la influencia política de la ciudad, frente a otras del reino y del obispado.

En el caso de Guadalajara, la presencia de la Audiencia, alcalde mayor y de una itinerante oficina del Santo oficio generó en esta fiesta algunas situaciones notables.²⁰⁹ Thomas Calvo sostiene que en esta Jura de Fernando VI se experimentó una extraña tensión entre la “élite tapatía”, que aprovechó la Jura y el apoyo de la Real Audiencia para “imponer su propio centralismo”²¹⁰ y trasladar con ello una ritualidad grave y solemne hacia una festividad popular.

De las familias que Ramón Herrera Contreras incluyó en su estudio, está la de los Sánchez Leñero quienes participaron activamente en la organización de la Jura. Gabriel Sánchez Leñero fue “partidor de plaza” o capitán de los cuadrilleros que desde distintos puntos del reino vinieron a la ciudad a la celebración. Este cargo lo otorgaba el Presidente de la Audiencia y sólo recaía en personas

Édgar Alejandro Calderón Alcántar (coords.), *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, UNAM, ENES-Morelia, México, 2017, p. 129.

²⁰⁷ Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico...*, p. 449.

²⁰⁸ Landavazo, “Sonidos del poder y ruidos populares...”, pp. 123-124.

²⁰⁹ Calvo, Thomas, “La Jura de Fernando VI en Guadalajara (1747): de la religión real a la festividad”, en *Takwá*, núm. 8, Otoño 2005, pp. 67-92.

²¹⁰ Calvo, Thomas, “La Jura de Fernando VI en Guadalajara (1747): de la religión real a la festividad”, en *Takwá*, núm. 8, Otoño 2005, p. 83. Véase el capítulo IV: Los instrumentos musicales.

“de la mayor distinción”.²¹¹ Dueños de haciendas ganaderas, invirtieron en la modernización de la ciudad desde la introducción del agua corriente hasta el apoyo y sostén de los hospicios provinciales que fueron establecidos a raíz de la epidemia de 1786.²¹² Otra familia prominente que estuvo presente fue la del abogado de la Real Audiencia y alguacil del Santo Oficio, Matías de la Mota Padilla, quien fue nombrado como uno de los comisionados para estos festejos.²¹³ La participación de las familias nobles fue más que notoria. No constituye algo anecdótico el hecho de que estas familias, a la luz de la autoridad de la Audiencia, se involucraran e influyeran tanto en los destinos de la ciudad, pues “constituyen muestras valiosas para delinear el retrato imaginario de aquel sector social que con más vigor marcó la trayectoria histórica y cultural de la región durante el periodo de transición del Antiguo al Nuevo Régimen”.²¹⁴

El despliegue de los tablados y “teatros efímeros” montados en la plaza mayor para la ocasión fueron de una fastuosidad nunca antes vista en estos rumbos. El monarca fue representado como “el astro rey” con las insignias de Apolo tocando la cítara y custodiado por más de 20 estatuas de dos metros de alto, con su escudo y un poema cada una, con un colorido atribuido al pintor Montes. Dichas estatuas fueron patrocinadas por las jurisdicciones participantes.²¹⁵ La Audiencia y el Ayuntamiento montaron cada uno su “teatro” muy similares, con la representación del monarca dirigiendo una carroza tirada por caballos, y con otros monarcas menores que le “tributaban sus coronas”,²¹⁶ que en la metáfora del rey solar pueden ser los astros que giran en torno a él.

La catedral también montó su teatro en su puerta principal, con seis columnas, las armas pontificias e insignias reales, la imagen del monarca y un “de-

²¹¹ Ramón María Serrera, *Guadalajara ganadera. Estudio regional novohispano, 1760-1805*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, CSIC, Sevilla, España, 1977, pp. 144-145.

²¹² Serrera, *Guadalajara ganadera. Estudio regional...*, p. 148.

²¹³ José de Jesús Olmedo González, “La Jura de Fernando VI: una visión compartida”, en Inmaculada Rodríguez Moya (ed.), *Arte, poder e identidad en Iberoamérica. De los virreinos a la construcción nacional*, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2008, p. 82.

²¹⁴ Serrera, *Guadalajara ganadera. Estudio regional...*, p. 144.

²¹⁵ Olmedo describe que “...la estatua de Saturno representó a Compostela y en su escudo, el campo representado en lugar de flores tenía estrellas, aludiendo al nombre de Compostela: campo estrellado; Mercurio representó a La Barca; Orión a la jurisdicción de Cuquío; La Luna al Real de Minas de Santa María de Las Charcas; y La Aurora, con una corona de estrellas en la mano, a la jurisdicción de Xala; todas con su respectivo poema”. Olmedo González, “La Jura de Fernando VI...”, pp. 82-83.

²¹⁶ Olmedo González, “La Jura de Fernando VI...”, p. 83.

cente sitial' para el obispo",²¹⁷ para que éste "pudiera también hacer su jura".²¹⁸ Otro más se levantó frente al Palacio episcopal en el que se representó la visión de Ezequiel y el carro de fuego que desciende del cielo.

Los cuatro puntos cardinales de la ciudad ("las cuatro partes del mundo") se llenaron de estandartes, imágenes, cantos, música y danzas. Se instaló un enorme obelisco en el centro de la plaza mayor (aportación de los gremios a la Jura) con más de 25 metros de alto y con una serie de inscripciones poéticas alusivas a la actividad de cada gremio, así como coloridos "emblemas debidos al pincel de Antonio Enríquez".²¹⁹

Este despliegue y constantes alusiones a los astros y planetas que coronan al sol-rey, ofrece una lectura bastante peculiar del suceso y de la ciudad. Además del acto político en sí, la ciudad había representado con ello la aceptación del esquema heliocéntrico copernicana bajo la imagen mitológica de "Apolo versallés".²²⁰ Esto constituye un importante rasgo de modernidad, no sólo en sentido científico (astronómico) sino político: la monarquía católica se transformaba en una monarquía imperial que controlaba el universo (los astros). En este acto fueron más las referencias mitológicas que las bíblicas, lo que hace pensar que la autoridad civil guadalajareña pretendía que dicha festividad, siendo de las más solemnes para la Corona, estuviera más bajo el control de la ciudad, despojada del control del Cabildo catedral, a la que le correspondía más otra fiesta de mayor carácter religioso: Corpus Christi, una de las más importantes y más representativas de la "fiesta barroca". Los elementos iconográficos (como un claro discurso político) exponían con toda claridad una especie de sustitución de lo devocional y providencialista por una actitud "multisecular" y hasta popular, pues los gremios y las cofradías tuvieron una presencia más que notable en el festejo.²²¹

²¹⁷ Olmedo González, "La Jura de Fernando VI...", p. 84.

²¹⁸ Calvo, "La Jura de Fernando VI en Guadalajara...", p. 76.

²¹⁹ Olmedo González, "La Jura de Fernando VI...", p. 86.

²²⁰ Calvo, "La Jura de Fernando VI en Guadalajara...", p. 77. En la Jura de Valladolid también estuvieron presentes imágenes de Venus.

²²¹ Maria Antonia Argelich Gutiérrez, "El Pintor cristiano y erudito de Juan Interián de Ayala: entre el moralismo post-tridentino y el racionalismo pre-ilustrado", Tesis Doctoral, Universidad de Lleida, 2014. La autora sostiene que en la obra de Interián de Ayala (1782) la sustitución de lo barroco fue además por una "concepción historicista y erudita de la historia sagrada", p. V.

Corpus Christi

Pero este “triumfo de la fiesta” o “excesos festivos” de la Jura promovidos por el gobierno civil, terminó afectando también a la ceremonia de Corpus. Se sabe que en las ciudades episcopales europeas era el Cabildo catedral el que tomaba las riendas de la organización, financiación y desarrollo de dicha fiesta pues significaba una muestra del “poder y prestigio de una catedral”.²²² En Guadalajara habría que considerar algunos elementos que, como se dijo antes, contribuyeron al “exceso” y prácticas “profanas” en el desarrollo de dicha ceremonia. Desde inicios del siglo XVIII, el Cabildo municipal mostró especial interés en el ritual al grado de involucrarse de manera importante en su desarrollo procurando que se realizara “con el lucimiento que esta nobilísima ciudad acostumbra celebrar esta función”.²²³ Similar situación se apreció en el caso de Valladolid en donde las autoridades civiles disponían de “corridas de toros y comedias” para dar mayor vista a la festividad, y por otra parte, las canónigos de la catedral...

...buscaron modificar algunas malas costumbres como las danzas y los enmascarados que se hacían en las farsas. Para lograr la abolición de estas costumbres recordaron al obispo que estas prácticas iban contra el rito y la práctica de la Iglesia Romana y el Ceremonial de Obispo en el párrafo 22 del Capítulo.²²⁴

Esta participación de las autoridades civiles no era inocente o ingenua pues evidenciaba un intento de apropiación de una fiesta que tradicionalmente estaba en manos de la Iglesia y que revestía una notable solemnidad. Se percibe en ello cómo el nuevo orden monárquico (la Casa Borbónica) con respecto de la autoridad papal, intentaba imponer una “sobriedad” que pretendía reducir la fiesta de Corpus casi sólo a la procesión.²²⁵ Esta festividad fue un claro ejem-

²²² Dámaso García Fraile, “Las calles y las plazas como escenario de la fiesta barroca”, en Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Universidad de Valencia, España, 2005, p. 323.

²²³ Archivo Municipal de Guadalajara (AMG), Libro de actas núm. 13, 1708-1716, 19 de mayo de 1711, fol. 30v-31f.

²²⁴ AHCM, Administración Diocesana, Actas de Cabildo, Libro 40, 1 de junio de 1798, f. 255v. Citado en Violeta Paulina Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, Tesis Doctoral: Ciencias Humanas: Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán, 2014, tomo I, p. 48.

²²⁵ Nelly Sigaut, “La fiesta de Corpus Christi”, en Montserrat Galí Boadella y Morelos Torres Aguilar (eds.), *3º Coloquio Musicat. Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi*, UNAM, México, 2008.

plo de una añeja confrontación entre las potestades de la Iglesia y de la Corona, y uno de los ingredientes activos de dicha disputa fue el la libertad y el consecuente desorden que llegó a imperar en las celebraciones. La libertad de una sociedad de costumbres relajadas, evidenciada en los diversos documentos de carácter normativo, permeó distintas prácticas culturales, y desde luego las musicales. Fue conocido el episodio en Guadalajara, un año antes de la Jura (1746), cuando fue duramente criticada una procesión marcada por la “irreverencia y el abuso de los símbolos sagrados”. Fue un “quejoso” quien denunció los “‘combentículos’ y procesiones que los mulatos y negros de la ciudad... han introducido...” en las calles para anunciar sus músicas y bailes nocturnos, en los que siempre imperaba un “grandísimo desorden”.²²⁶ En la práctica musical, esta libertad derivó en lo que es conocido como la influencia galante²²⁷ que fue duramente criticada por los teóricos y el sector más conservador de las autoridades eclesiásticas, sosteniendo que era “música artificiosa”, cromática y de un virtuosismo “afeminado”; que era una “moda” que hacía del templo y la liturgia un “espectáculo teatral”.²²⁸

Fueron los tiempos (mediados del siglo XVIII) en los que las juras y las reducciones de Corpus Christi, entre otras cosas, figuraron como un parteaguas en el desarrollo de la fiesta pública de carácter ilustrado, parte de la política borbónica de fuerte carga “anticlerical”, que en palabras del citado Serrera Con-

²²⁶ En Robert Stevenson, “La música en el México de los siglos XVI-XVIII”, en Julio Estrada (editor), *La música de México*, tomo I: Historia. Periodo virreinal, UNAM, México, 1984, p. 40. Thompson sostiene que, aunque para el caso inglés pero que mucho ilustra para el caso novohispano, que “la conciencia de la costumbre y los usos consuetudinarios eran especialmente fuertes en el siglo XVIII... y en realidad constituían la reivindicación de nuevos ‘derechos’”. E. P. Thompson, *Costumbres en común*, Crítica, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1995, p. 12.

²²⁷ Lucero Enríquez, “¿Y el estilo galante en la Nueva España?”, en *I Coloquio Musicat: Música, catedral y sociedad*, UNAM, México, 2006.

²²⁸ Benito Gerónimo Feijoo y Montenegro, *Theatro Crítico Universal*, Tomo I: Discurso XIV: Música de los templos, Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., Madrid, 1769, p. 264. Incluso, el presbítero español exiliado en Italia, Antonio Eximeno, dejó en claro en 1796 que la música religiosa del siglo entero estaba en plena decadencia y que era necesaria una ardua labor de restauración a través de volver a sus orígenes. Antonio Eximeno, *Del origen y reglas de la música, con la historia de su proceso, decadencia y restauración*, vol. III, Imprenta Real de Madrid. Edición facsimilar Ed. Maxtor, España, 2010, pp. 143-144. Véase también *Concilio de Trento*, “...procuren desterrar del templo del señor las músicas y cantares impuros y afeminados”, p. XXXIV.

treras, se trataba de la “...transición del Antiguo al Nuevo Régimen”.²²⁹ Por otra parte, otro hecho que refuerza esta idea, es que al concluir la construcción de la catedral de Valladolid (1745), inició una nueva etapa en la que “las formas de culto, la beneficencia, las expresiones artísticas...”, entre otras manifestaciones, “experimentaron un florecimiento a partir del segundo tercio del siglo XVIII”.²³⁰ Por lo tanto, la Jura de Fernando VI, la conclusión de la catedral (que tantos problemas había provocado su construcción),²³¹ así como la renovación tímbrica y del discurso musical por estos años, constituyen parte de un mismo proceso de transformación política, cultural y artística, en el que la ciudad y su catedral figuraron como escenarios ideales de distinciones, pero también de inclusiones.

La virgen sanadora

Las festividades señaladas en el calendario litúrgico siempre fueron puntualmente cumplidas por las autoridades y la feligresía de la ciudad, además de otras ceremonias relativas al santoral local. Baste citar como ejemplo el caso de la virgen de Guadalupe, nombrada patrona de la ciudad de México en 1737, y posteriormente patrona del Imperio (1746), lo cual fue reconocido por el Papa en 1754.²³² Una de las motivaciones para tal suceso fue la peste de matlazahuatl que asoló gran parte del territorio novohispano entre 1736 y 1737,²³³ y que para contrarrestarla, en varias poblaciones se recurrió a la devoción de esta imagen.

²²⁹ Serrera, *Guadalajara ganadera. Estudio regional...*, p. 144.

²³⁰ Véase Mazín, “La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de Valladolid de Michoacán (siglos XVI-XVIII)”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *I Coloquio Musicat: Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, México, 2006, p. 214.

²³¹ Durán, *La escoleta y capilla de música...*, pp. 88-89.

²³² Nelly Sigaut, “Un nuevo nicho para una nueva imagen”, en Arturo Camacho Becerra (coord.), *Morada de virtudes. Historia y significados en la capilla de la Purísima de la Catedral de Guadalajara*, El Colegio de Jalisco, México, 2010, pp. 67-68.

²³³ Lilia V. Oliver Sánchez, “La importancia de los registros hospitalarios para el análisis de la epidemia y escasez de alimentos en Guadalajara. 1785-1786”, en *Letras Históricas*, núm. 3, Otoño-invierno 2010, Universidad de Guadalajara.

Este suceso dio un importante y nuevo impulso²³⁴ a la festividad guadalupana en Nueva España, y diversas obras arquitectónicas y pictóricas²³⁵ fueron creadas en su honor, así como trabajos literarios en los que era considerada un “escudo protector” contra el mal y las heridas que venían del cielo, y que del mismo cielo “han de venir también los remedios”.²³⁶ En Guadalajara fue construido el Santuario de Guadalupe durante la gestión episcopal de fray Antonio Alcalde, cuya ceremonia de Dedicación (1781) fue encabezada por él mismo con la presencia de las autoridades locales y una multitud de fieles.²³⁷ Huelga decir que su presencia en las obras musicales en catedrales y parroquias del reino aumentó considerablemente.²³⁸

Francisco Rueda, maestro de capilla de la catedral de Guadalajara (1750-1769), puso música a varias obras dedicadas a esta festividad, como el villancico *Hermosa florida imagen*, que algunos de sus versos destacan a la virgen como “Pro-

²³⁴ Krutitskaya sostiene que la producción de villancicos para el culto guadalupano tuvo su primer y más importante auge durante el siglo XVII. Véase Krutitskaya, “Los villancicos cantados en la Catedral de México (1690-1730): Edición y estudio”, Tesis doctoral en Letras, UNAM, México, 2011, pp. 91-92.

²³⁵ Sofía Irene Velarde Cruz, “Nuestra Señora de Guadalupe”, en Nelly Sigaut y Hugo Armando Félix (edits.), *Pintura virreinal en Michoacán*, vol. II, El Colegio de Michoacán, México, 2018, pp. 47-50.

²³⁶ Cayetano Cabrera y Quintero, *Escudo de armas de México: celestial protección de esta nobilísima ciudad de la Nueva España y de casi todo el Nuevo Mundo, María Santísima, en su portentosa imagen del mexicano Guadalupe...*, Imprenta de la viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, México, 1746, p. 25. Ver Imagen 17. Un año antes de la publicación de esta obra, en 1745, se había impreso la cuarta edición de otra dedicada a la virgen de Guadalupe: Luis Becerra Tanco, *Felicidad de México*, Imprenta de Juan de Zúñiga, Madrid, 1745. La primera edición de esta obra fue de 1666.

²³⁷ Véanse las referencias presentadas por J. Ignacio Dávila Garibi, *Apuntes para la historia de la Iglesia en Guadalajara*, tomo III, vol. 2, Editorial Cvltura, T. G., S. A., México, D.F., 1963, pp. 936-944.

²³⁸ Por mencionar algunos: Drew Davies, “Villancicos from Mexico city for the Virgin of Guadalupe”, *Early Music*, vol. XXXIX, núm. 2, 2011, pp. 229-244. Craig H. Rusell, “El esplendor de los maitines de México: sonoridad y estructura arquitectónica en los maitines para la Virgen de Guadalupe (1764) de Ignacio Jerusalem”, en Gembero Ustárroz y Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico...*, pp. 359-395. Ricardo Miranda, “Rosas decembrinas en el escenario barroco: mito y representación en los maitines guadalupanos”, en Gembero Ustárroz y Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico...*, pp. 397-414.

tectora mexicana” y “Patrona de Nueva España”,²³⁹ destacando con ello el nuevo papel y la nueva relación de la virgen y su pueblo.

En Valladolid, la construcción del santuario de la virgen de Guadalupe había concluido desde 1716, durante el gobierno del obispo Felipe Legazpi y Velasco.²⁴⁰ Posteriormente, el obispo Pedro Anselmo Sánchez de Tagle recibió a los frailes dieguinos en 1761 (rama de la tercera orden de franciscanos) y a ellos les entregó el santuario de Guadalupe para luego construir al lado su “convento de estricta observancia”.²⁴¹ El trayecto entre la catedral y el santuario se convirtió en la más importante peregrinación de la ciudad y fue convertido en una vereda especial ricamente adornada con diversas esculturas y letras grabadas en piedra a lo largo del trayecto,²⁴² mismo que fue utilizado en el festejo del santoral, en el recibimiento de algún funcionario o clérigo,²⁴³ pero sobre todo durante los periodos de crisis como sequías o pestes, como la sufrida en la ciudad entre 1760 y 61²⁴⁴ en la que de manera insistente se dedicaron varias misas y procesiones de rogativa a la virgen pidiendo por el alivio. Era sumamente estrecha la relación entre los santos y vírgenes, los padecimientos físicos, las enfermedades y su cura, siendo esta última el principal vínculo entre ellos, lo que revela la eficacia de estas formas de devoción como instrumentos de control social. Se llegó a asegurar, incluso, que era más importante curar el alma que el cuerpo,²⁴⁵ por lo que el respeto y la relación con los curas, los santuarios, las vírgenes y los santos, parecía imponerse sobre la que se tenía hacia los médicos u hombres de ciencia. Tal fue

²³⁹ AHAG, Fondo musical, Francisco Rueda, *Hermosa florida imagen*, GDL0139.

²⁴⁰ Cfr. David Brading, *Una Iglesia asediada...*, Sostiene que fue Escalona y Calatayud quien hizo el santuario a Guadalupe. p. 44.

²⁴¹ Óscar Mazín, *Entre dos majestades. El obispo y la Iglesia del Gran Michoacán ante las reformas borbónicas, 1758-1772*, El Colegio de Michoacán, México, 1987, p. 56. Y Violeta Paulina Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, Tesis Doctoral: Ciencias Humanas: Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán, 2014, tomo I, p. 43.

²⁴² Moisés Guzmán Pérez y Carlos Juárez Nieto, *Arquitectura, comercio, ilustración y poder en Valladolid de Michoacán. Siglo XVIII*, INAH, Colección Regiones de México, México, 1993, p. 43.

²⁴³ AHCM, Sección Capitular, legajo 3.3-123, 1784, fols. 148-149.

²⁴⁴ AHCM, Administración Diocesana, Actas de Cabildo, Libro 25, 09 de junio de 1761, fol. 169v.

²⁴⁵ Luise M. Enkerlin P., “La Iglesia ante una peste: el caso del matlazáhuatl (1736-1739) en Michoacán. Un primer acercamiento”, en Víctor Gabriel Muro (coord.), *Estudios Michoacanos VI*, El Colegio de Michoacán, México, 1995, pp. 207-208.

la nueva relación con la taumaturga que el nuevo Patronato de la Virgen de Guadalupe, encabezó diversas funciones en su honor,²⁴⁶ realizadas muchas de ellas, además de su santuario, en el altar dedicado en la Catedral, que no podía faltar.

Fue así como el culto a la virgen se afianzó como una devoción local. La presencia en Valladolid de la virgen, así como su culto, hacia estos años también se vio reflejada en el repertorio musical de la catedral, pues en las ceremonias realizadas se ejecutó música compuesta para la festividad.

Tanto en la diócesis de Guadalajara como en la de Michoacán, fundar ciudades y nombrar santos patronos protectores, o vírgenes, equivalía a legitimar el origen dinástico de los primeros conquistadores y evangelizadores, pero también a “sacralizar el espacio y dar un sello de autenticidad a la empresa de la conquista. Dios a través de la manifestación del apóstol atestigua que ha escogido su campo y que a él presta su ayuda”.²⁴⁷ La feligresía, por su parte, encontraba su mejor forma de agradecimiento en la devoción, la fiesta y la constante remembranza de sus propios orígenes, pero también en búsqueda de la sanación terrena para la salvación eterna. Si bien los siglos XVI y XVII fueron fundacionales para instituciones, ciudades, poblados, catedrales y templos, el XVIII estuvo fuertemente marcado por el nombramiento de la virgen de Guadalupe como patrona del reino,²⁴⁸ y aunque en ello Valladolid tomó más iniciativa que Guadalajara en su culto y liturgia, Guadalajara no quiso quedar a la zaga y construyó un imponente santuario superado en ese momento sólo por la Catedral, y que la propia feligresía, además, convirtió en uno de sus principales peregrinajes.

Cultura Urbana y Modernidad

La disputa por la preminencia de las ciudades cabecera no sólo se dio en aspectos político-jurisdiccionales o económicos; el desarrollo de la cultura y la educación fue otro factor clave de distinción. En este apartado se destacan brevemente algunas de estas áreas del saber con las que ambas ciudades desplegaron sus intereses más materiales, sublimes o espirituales, con lo que a su vez, en algunos casos, dichos saberes constituyeron un importante rasgo de modernidad.²⁴⁹

²⁴⁶ AHCM, Administración Diocesana, Actas de Cabildo, Libro 23, 10 de noviembre de 1756, fol. 226.

²⁴⁷ Cardaillac, “Y las leyendas se hicieron mito...”, p. 177.

²⁴⁸ Aumentó la producción musical, pictórica, arquitectónica y literaria, por mencionar sólo algunas. Véase capítulo V: La música.

²⁴⁹ Para este concepto ver capítulo VI: Música y modernidad. Baste decir por ahora que en este apartado se considera que la “modernidad es la característica determinante de

A cien años de haber iniciado la evangelización de los nativos michoacanos, se destacaba la “viveza e ingenio del tarasco”, según lo expresó fray Alonso de la Rea, en su *Crónica de la orden de nuestro seráfico P. S. Francisco* (1639).²⁵⁰ Destaca de los indios que “aun en los pocos que han quedado se ve el antiguo esplendor de sus antepasados”, pues son escultores consumados y eminentes pintores, al grado de que “todas las iglesias de esta provincia están adornadas de lienzos y láminas hechas de los mismos indios, sin que tengan que envidiar al pincel de Roma”.²⁵¹ En estas descripciones parece asomarse el germen de una identidad local o criolla que revaloraba las creaciones propias, regionales y locales. Michoacán era sobresaliente en la fundición de metales²⁵² y desde el siglo XVII elaboraron “campanas, trompetas y sacabuches”, además de señalar que la fabricación de órganos fue una actividad en la que compitieron incluso con algunos constructores de la península. De la Rea destaca que en Michoacán se construyeron “...órganos, todos de palo con flautas y mixturas, sin que en ellos haya más que madera, con tan lindas voces como el mejor estaño, como se ven hoy algunos en este provincia, admirando el oírlos con tan lindas consonancias”²⁵³.

*Los órganos de Nassarre*²⁵⁴

Cien años después, Guadalajara se engalanó con un órgano que había excedido en destreza a todos los anteriores puesto que se trataba del más grande que la catedral haya tenido hasta ese momento (1730), “y aunque después otras catedrales han conseguido su imitación en tamaño, no han podido lograr la suavidad de voces que proviene del... estaño que produce más sólido la Galicia,

un conjunto de comportamientos...” destinados a sustituir una condición “tradicional”, considerada como obsoleta, inconsistente e ineficaz. Echeverría, Bolívar, *Modernidad y blanquitud*, Era Ed. México, 2016, p. 13.

²⁵⁰ Alonso de la Rea, *Crónica de la orden de nuestro seráfico P. S. Francisco, Provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán de la Nueva España* [1639], edición de Patricia Escandón, El Colegio de Michoacán, México, 1996, p. 79. Huelga decir que en este contexto el reconocimiento que el fraile hace, más que los propios indios, lo es hacia la labor de sus correligionarios.

²⁵¹ De la Rea, *Crónica de la orden de nuestro seráfico P. S. Francisco...*, p. 80,

²⁵² Como lo eran desde la época prehispánica.

²⁵³ De la Rea, *Crónica de la orden de nuestro seráfico P. S. Francisco...*, p. 81.

²⁵⁴ En el capítulo IV se amplía este tema. En este caso se comenta aquí solo como elemento utilizado por ambas catedrales con el fin de aumentar el prestigio de la ciudad y la catedral.

en la jurisdicción de Teocaltiche, según he oído a otro organista que después de Nassarre se halla en Guadalajara componiendo y afinando los órganos de dicha catedral...”.²⁵⁵ Nassarre fue un organero nacido en 1701, en Zaragoza, España. Hijo de José Nassarre, carpintero reconocido, y de Francisca Cimorra. Tuvo cinco hermanos y una excepcional preparación como constructor de órganos dirigida por el organero Francisco de Sesma, su tutor, y quien fuera medio hermano del constructor del órgano de la catedral de México, Jorge de Sesma.²⁵⁶

Para la ciudad representó la máxima gloria organística y la culminación de un importante proceso de reconstrucción y ornamentación de su catedral. Se trataba de la “primera obra del autor” a gran escala en el Nuevo Mundo.²⁵⁷ Medía alrededor de 7.0 metros de alto por cuatro de ancho, que montado sobre la plataforma y los altares del coro central, alcanzaba el arco superior de la bóveda, “para el mayor lustre de esta Santa Iglesia”.²⁵⁸

Por su parte, la catedral vallisoletana no desaprovechó la oportunidad de contar también con un destacado órgano y llamó a Nassarre para que éste construyera otro mayor que el de Guadalajara. Fueron dos los órganos construidos y entregados en 1733. El organista mayor, Francisco Manuel de Carvantes, opinó que se trataba de una “obra magna”, incluso mayor que el órgano de la catedral de Puebla, su patria, al que le llevaba muchas ventajas. El otro organista, Sebastián Ochoa, destacó que Nassarre había cumplido cabalmente lo prometido, pues estaban “perfectamente acabados” e incluso Nassarre había logrado “igualar los dos órganos en un mismo tono para mejor correlación de los ministriles y voces...”. Pero lo más importante para varios de los canónigos era que este órgano tenía “383 flautas que componen cinco mixturas más que el de la Santa Iglesia de Guadalajara...”.²⁵⁹ Más aún, José Casela, ayudante de Nassarre, aseguró que era imposible que se pudiera “ya dársele a otro órgano mayor perfección y primor del que goza el nuestro recién construido”. Incluso aseguró que este hacía “manifiestas ventajas” al órgano de la corte de Madrid, que ya era mucho

²⁵⁵ Matías de la Mota Padilla, *Historia del reino de Nueva Galicia en la América Septentrional*, (publicada en 1742) UdeG, IJAH, INAH, edición facsimilar de 1973, pp. 423-424.

²⁵⁶ Edward Charles Pepe, “The Zaragoza organ builder Joseph Francisco Nassarre Cimorra (1701-1737): contributions towards a biography”, *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, núm. 30, Zaragoza, España, 2014, pp. 91-109.

²⁵⁷ María Teresa Suárez, *La caja de órgano en Nueva España durante el barroco*, CENIDIM, México, 1991, p. 91.

²⁵⁸ AHAG, AC, L 9, 11 de enero de 1726, fs. 59v. El subrayado es mío.

²⁵⁹ AHCM, Administración Diocesana, Legajo 71, 1733.

decir.²⁶⁰ El órgano mayor vallisoletano medía 10 mts. de alto, y luego de su recepción fue considerado el más grande e imponente órgano que se hubiese visto en todo el reino novohispano. Se trata de palabras mayores que reflejan las pretensiones de una catedral económicamente fuerte y que aspiraba estar entre las más influyentes de la cristiandad.²⁶¹

Si bien la catedral michoacana había iniciado el siglo XVIII con una complicada situación financiera debido una baja en la “recaudación decimal del obispado”, principalmente entre 1713 y 1722 debido, entre otras cosas, a los “cambios en el régimen de trabajo y en la propiedad rural”.²⁶² A esto hay que sumarle el desfaldo por robo perpetrado por los prebendados Carlos Ximénez Mondragón y Carlos Muñoz de Sanabria, lo que sumió al cabildo en un prolongado y complejo proceso de demandas que solamente hasta la década de 1730’s pudieron tener cierta claridad gracias a las reformas aplicadas por el obispo Juan José Escalona y Calatayud²⁶³ (1729-1737), quien tras obtener un notable éxito en esta tarea logró recuperar la estabilidad financiera y posibilitó con ello importantes mejoras para el culto, como la renovación y creación de altares, fortalecimiento del culto a la virgen de Guadalupe, restauración de “estatuas de coro, canceles y púlpitos”, y lo que aquí más nos compete: consolidación de la capilla musical y la construcción de dos órganos nuevos a cargo de José Nassarre, como se explicó líneas arriba.²⁶⁴ Sin duda que la huella del obispo Escalona, para la primera mitad del siglo XVIII michoacano, fue lo que fray Antonio Alcalde para la segunda mitad del siglo guadalajareño.

²⁶⁰ AHCM, Administración Diocesana, Legajo 71, 1733.

²⁶¹ La catedral metropolitana de la ciudad de México tampoco quiso verse opacada por dos órganos de la provincia, de manera que también llamó a Nassarre para que construyera otro órgano mayor que los que había hecho en Guadalajara y Valladolid. En agosto de 1735 se hizo la entrega del órgano nuevo del Evangelio. La recepción fue apoteósica y no se dudó en expresar que esta obra podía “competir con las más suntuosas de Europa”. Un año después se estrenó el segundo órgano, el de la Epístola, y los halagos fueron aún mayores. Véase Guzmán Bravo, *Los órganos gemelos de la catedral metropolitana de México*, UNAM, Escuela Nacional de Música, México, 2013, p. 158.

²⁶² Mazín Gómez, *El Cabildo Catedral de Valladolid...*, p. 274.

²⁶³ Lizeth Martínez Cardoso, “El Ilustrísimo señor don Juan José de Escalona y Calatayud. El obispo visitador-reformador del Obispado de Michoacán (1730-1735)”, Tesis de Maestría en Historia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2021, p. 10.

²⁶⁴ Mazín Gómez, *El Cabildo Catedral de Valladolid...*, pp. 281-291.

Un órgano de estas características era parte de la fastuosidad de una catedral, y entre estas dos sedes episcopales constituía un potencial discursivo no sólo musical sino también político, de ahí que cuando cada una de las catedrales (o la de la ciudad de México), al momento de ordenar la construcción de sus respectivos instrumentos, pedían encarecidamente que el suyo fuera “el mayor, mejor y más perfecto órgano de todo el reino...”.²⁶⁵

*Escoleta y Colegio de infantes*²⁶⁶

Por otra parte, la instrucción musical profesional en ambas ciudades corrió a cargo de sus catedrales. En Guadalajara, al iniciar el siglo estuvo a cargo del maestro de capilla Martín Casillas, a quien se le encomendó la dirección y perfecto funcionamiento de la escoleta (escuela de música) para beneficio no sólo para “los músicos de esta Santa Iglesia”, sino también para “los demás que se quisieren aplicar a la música”.²⁶⁷ Durante el siglo XVIII, esta escoleta cumplió la misma función que en otras ciudades como Puebla y México cumplieron sus colegios de infantes, fundados en 1694 y 1725, respectivamente. En la ciudad tapatía, fue posible fundarlo hasta 1879.²⁶⁸

En el caso de Valladolid, el Colegio de Infantes se fundó durante el obispado de Pedro Anselmo Sánchez de Tagle como parte del “proyecto cultural” de su gobierno, el cual comprendía dos aspectos importantes: “la educación de la juventud y la promoción litúrgica”.²⁶⁹ Ante el desorden e impuntualidad imperantes en los niños y otros cantores, el obispo ordenó la erección del colegio en 1762 y se concretó tres años después bajo la dirección del doctor Gerónimo López Llergo. La intención era, entre otras, imponer orden y tener bajo corta vigilancia a los niños, cantores en activo y futuros músicos de la catedral.

Los aspirantes a ingresar al colegio debían “probar su pobreza, presentar su fe de bautismo, ser españoles de limpio linaje, tener de 7 a 9 años de edad, saber leer y escribir y poseer -sobre todo- una buena voz”.²⁷⁰ Pero además del desarrollo de la voz, el infante tenía que aprender a ejecutar algún instrumento musical

²⁶⁵ AHCM, Administración Diocesana, Legajo 71, 1733, fol. 8v.

²⁶⁶ Este apartado está basado en mi libro *La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara...* en donde la información es mucho más amplia que como aquí se presenta.

²⁶⁷ AHAG, AC, L 7, 16 de octubre de 1690, fol. 277f. Para este tema de la escoleta de música, ver Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara (1690-1750)*, Universidad de Guadalajara, México, 2014.

²⁶⁸ Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música de la catedral...*, p. 105.

²⁶⁹ Mazín, *Entre dos majestades*, El Colegio de Michoacán, México, 1987, p. 85.

²⁷⁰ Bernal Jiménez citado por Mazín, *Entre dos majestades*, p. 90.

con el fin de que en un futuro pudieran ocupar una plaza de capellán de coro o bien de instrumentista.

Tanto Puebla como México y Valladolid tuvieron la ventaja de contar con una institución de este tipo de manera que el desarrollo de la música eclesiástica avanzó de manera importante en aquellas catedrales, gracias a la renta con que era dotada anualmente, y a las aportaciones que los diferentes eclesiásticos daban. Lo que en aquellas ciudades hicieron estos colegios formalmente reglamentados y estructurados, en Guadalajara lo hizo la escoleta aunque ésta no haya tenido la formalidad de la erección de un colegio.

Academia de las nobles artes

Además de la música, otras de las manifestaciones artísticas de gran importancia y trascendencia fueron la pintura, escultura y arquitectura, cuya moderna institucionalización en Nueva España comenzó con el “Proyecto” propuesto por el superintendente de la Casa de Moneda de la Ciudad de México, Fernando José Mangino, mismo que fue avalado y autorizado por el virrey Martín de Mayorga y Ferrer en 1781, es decir, la propuesta para la creación de la Academia de las nobles artes: Pintura, escultura y arquitectura.²⁷¹ Dicha fundación se había hecho en la Ciudad de México pocos años antes (hacia 1778) primero con clases de grabado y dibujo impartidas por Gerónimo Antonio Gil, grabador en la Casa de la Moneda, y cuatro años después se oficializó la creación de lo que vino a ser la Academia de San Carlos.²⁷² El documento de la propuesta-Proyecto llegó a Valladolid y Guadalajara en 1781, pero cada ciudad reaccionó de manera diferente, que dicho sea de paso, se trató exactamente del mismo documento conformado por una parte manuscrita y otra impresa. El “adjunto impreso”

²⁷¹ AHCM, Administración Diocesana, Legajo 120, 30 de octubre de 1781, fol. 245v. Documento registrado como: “Oficio de su Excelencia con un impreso sobre la Academia de pintura, escultura, etc.”, y está dirigido “Al Venerable Señor Deán y Cabildo de la Santa Iglesia de Valladolid”. También AHCG, Gobierno, Secretaría, Asuntos internos, caja 9, exp. 3, ficha 9. 30 de octubre de 1781, s/ fol. Documento registrado como: “Expediente formado sobre la contribución para el establecimiento de las Artes de pintura, escultura y arquitectura”, y está dirigido “Al Venerable Señor Deán y Cabildo de la Santa Iglesia de Guadalajara”. Se debe aclarar que el expediente del AHCG no incluye el impreso en el que se detalla el *Proyecto*, aunque hay rastros y huellas de su existencia: las letras impresas se plasmaron sobre los papeles contiguos con los que permanecieron juntos largos años.

²⁷² Arturo Camacho Becerra, *Las tareas del artista. Enseñanza y práctica del dibujo en Jalisco (1790-1900)*, El Colegio de Jalisco, México, 2015, pp. 17 y 21.

contenía el Proyecto en el que se detalló desde la fundación de la Academia de San Fernando en Madrid y que inspiró a las de Valencia, Sevilla y otras. Y “que contribuyendo en gran manera al honor de la Nación Española y a su decoro, servirán de ejemplo digno de los elogios e imitación de la posteridad”.²⁷³ La parte manuscrita incluía la orden rubricada por el virrey Mayorga que insiste en que una escuela de este tipo (de artes) no solamente estaba destinada al decoro y a la buena apariencia de las formas artísticas, sino que tenía “por objeto libertar a multitud de familias e individuos de la sociedad, de la mendicidad e indigencia, proporcionándoles educación y enseñanza en las artes, con que no sólo ganarán su alimento y subsistencia, sino que harán honor a su patria.”,²⁷⁴ además de aprovechar la “rara capacidad de los hijos del país para aprender cuanto quiera enseñárseles”.

No es el objetivo por ahora abordar y detallar la interesante historia sobre el origen de la Academia de artes (que esperamos hacerla pronto), pero baste señalar por ahora algunas ideas: Primero, que en el caso de Valladolid el expediente no incluye la respuesta del cabildo catedral (a quien estaba dirigido el documento). Además, los especialistas sobre el tema no han descrito la posible creación de dicha Academia, pese a que la documentación parece revelar la necesidad de contar con artistas profesionalizados y formados en las nuevas instituciones que gradualmente durante el siglo XVIII fueron sustituyendo a los viejos gremios. Por una parte, Sigaut señala que los pintores en Valladolid no estaban agrupados en gremios o no “al menos en esta forma organizada”,²⁷⁵ de manera que la transmisión del conocimiento, en este caso, tendría que buscarse en los obradores particulares o familiares.²⁷⁶ Y por otra, parece que la actividad de los arquitectos durante la segunda mitad del siglo estuvo monopolizada por

²⁷³ AHCM, Administración Diocesana, Legajo 120, 30 de octubre de 1781, s/f. *Proyecto para el establecimiento en México de una Academia de las tres artes nobles Pintura, Escultura y Arquitectura*.

²⁷⁴ AHCM, Administración Diocesana, Legajo 120, 30 de octubre de 1781, fol. 245v. Cursivas nuestras.

²⁷⁵ Nelly Sigaut, *Pintura virreinal en Michoacán*, vol. I, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, México, 2011, p. 14.

²⁷⁶ Para el caso de los gremios de músicos, ver capítulo II.

el mulato Diego Durán,²⁷⁷ Tomás Huerta y Valentín Elizarrarás,²⁷⁸ tres de los más importantes y polémicos arquitectos de la ciudad.²⁷⁹ Ni autoridades, arquitectos, clientes, ni particulares tocaron el tema de la fundación de una Academia de arquitectura en Valladolid, ni aún con la fallida construcción de la fábrica de tabaco (1781-82) en el que Huerta resultó encarcelado;²⁸⁰ o el lamentable episodio del derrumbe de los arcos del acueducto que abastecía de agua a la ciudad, en 1783 (sólo dos años después de la propuesta para fundar la mencionada Academia), ni por la fallida reparación de la arquería de la cárcel, entre otros complicados sucesos.²⁸¹

La reacción en este caso del cabildo tal vez respondió a intereses de un pequeño sector que prefería mantener el control de esta actividad, incluso contra la decisión de algunos de apoyar la creación de una institución que traería cierto prestigio a la ciudad. El Colegio de San Nicolás Obispo y el Seminario Tridentino, aunque no eran especializados en estas áreas del saber, ambos eran diocesanos y encabezaban la enseñanza formal en la ciudad y parecían gozar de un auge notable. El cabildo catedral pues, y el Ayuntamiento, no consideraron imperante la fundación de una academia de este tipo por el momento, por lo que terminaron el siglo dejándolo como una tarea pendiente.

²⁷⁷ Durán participó en la construcción y remodelación de una importante cantidad de edificios de la ciudad tanto civiles como religiosos, además de fungir como perito valuator de obras. La segunda mitad del siglo experimentó un importante auge en su transformación urbana y arquitectónica. Véase Guzmán y Juárez, *Arquitectura, comercio, ilustración y poder en Valladolid...*, pp. 64, 71 y 78.

²⁷⁸ En 1781 Durán, Huerta y Elizarrarás eran los únicos “peritos que había en la ciudad”; y hacia 1784 Durán y Elizarrarás eran “vecinos de esta ciudad y únicos artífices que hay en ella”. AHMM, Sección Gobierno, Actas de cabildo, Libro 49, 26 de mayo de 1784, fol. 166-166v. Ver también AHCM, Sección capitular, Legajo 105 (1766).

²⁷⁹ Guzmán y Juárez, *Arquitectura, comercio, ilustración y poder en Valladolid...*, pp. 38-91.

²⁸⁰ AHMM, Sección Gobierno, Actas de cabildo, Libro 49, 25 de septiembre de 1781, fol. 43f. El propio Huerta era uno de los peritos evaluadores en arquitectura más solicitados por los canónigos, sea para asuntos de la Catedral o personales. Ver AHCM, Administración Diocesana, Legajo 120, 11 de enero de 1781, fol. 266v.

²⁸¹ Son varios los conflictos que se encuentran en la documentación. Juan Francisco Valverde y su esposa Ana María Márquez demandaron a Tomás Huerta en 1771 por incumplimiento del contrato por la construcción de una casa, “que le cumpla cierto pacto o le devuelva el precio de su ajuste”. AHMM, Sección Justicia I, caja 71, exp. 4, 14 de octubre de 1777, s/f.

En el caso de Guadalajara, el otro destinatario de la propuesta, se conoce parte de la respuesta que el cabildo eclesiástico envió al virrey Mayorga, al poco tiempo de recibida la indicación, en la que la primera impresión fue la “imposibilidad” del cabildo para “contribuir con algún socorro para el establecimiento de la Academia que se propone”, según lo registró el escribano y secretario del Cabildo, Manuel Caballero Sánchez Samaniego.²⁸² Esta es la idea que se plasmó en la carta que finalmente fue enviada al virrey como contestación oficial, destacando como argumento central la “falta de congrua para la necesaria sustentación” y la “constante indigencia” en la que se encontraban, lo cual podían demostrar incluso con “documentos”.

Ante la negativa, diez años después (1791) Diego Pérez volvió a solicitar, ahora a la propia Academia de San Carlos, el establecimiento de una escuela de dibujo en Guadalajara.²⁸³ Al parecer, esta fue posible gracias a “algunos buenos patriotas” que la mantuvieron en actividades en el Colegio de Santo Tomás, en el mismo edificio donde la fue establecida la recién fundada Universidad. En 1796 se trasladó a las instalaciones del Real Consulado donde fue oficialmente reconocida por el rey en 1805, y tras la llegada del arquitecto José Gutiérrez para construir la Casa de la Misericordia (Hospicio Cabañas), e impartir clases en la Academia, ésta tuvo su principal y más importante proyección.²⁸⁴

El crecimiento de la ciudad y las múltiples construcciones hacia el lado norte (santuario de Guadalupe) y hacia el rumbo oriente, al otro lado del río, donde se empezó a construir la mencionada Casa de la Misericordia, exigieron valiosa presencia y competencia de los alarifes, por lo que la Academia pretendió también la “ilustración de los artesanos” y el cultivo artístico de sus actividades, pues según Rivera, era notable el “abandono e ignorancia en que yacen los que la profesan”.²⁸⁵ Pero serían precisamente el prelado Juan Ruiz Cabañas y Crespo, la presencia de Gutiérrez y la Academia, y el apoyo de la Audiencia, con lo que Guadalajara cerró un siglo XVIII con acciones que la posicionaron como una de las ciudades más importantes del occidente mexicano.

²⁸² AHCG, Gobierno, Secretaría, Asuntos internos, caja 9, exp. 3, ficha 9. 28 de noviembre de 1781, s/ fol.

²⁸³ Citado en Camacho Becerra, *Las tareas del artista...*, p. 21.

²⁸⁴ Camacho Becerra, *Las tareas del artista...*, p. 22. Véase también Adriana Ruiz Razura, “José Gutiérrez, el arquitecto malagueño del neoclásico en Guadalajara, México (1766-1835)”, en *CES.XVIII*, núm. 18, 2008, p. 192.

²⁸⁵ Citado en Heriberto Moreno y José M. Muriá, *Historia General de Jalisco*, vol. II, José María Muriá y Angélica Peregrina (dirs.), El Colegio de Jalisco, Gobierno del Estado de Jalisco, Miguel Ángel Porrúa, México, 2015, p. 441.

Seminario Tridentino

Otro de los factores que se puede señalar para el mejor conocimiento en la carrera por la desarrollo y crecimiento de estas ciudades, es la creación de los seminarios como instituciones de formación y educación de quienes luego se convertían en los principales intelectuales e ideólogos regionales. Los seminarios para la formación de religiosos fue una indicación del Concilio Tridentino (de ahí el nombre de Seminarios tridentinos), y uno de sus principales objetivos era formar sacerdotes para los servicios religiosos. Ordenó que “todas las catedrales metropolitanas e iglesias mayores que éstas deben mantener, educar religiosamente e instruir en las ciencias eclesiásticas... gramática, canto, cómputo eclesiástico y demás buenas letras...”²⁸⁶ En Guadalajara estas fundaciones fueron complicadas, accidentadas y de corta duración. El principal problema siempre fue el financiero. Durante el siglo XVII en la ciudad no había...

estudio ni universidad, sólo se lee latín y retórica en el Colegio de la Compañía... No hay tampoco colegio seminario de cuya causa padece la catedral gran penuria en el servicio del coro y altar sobre lo cual se ha suplicado ya a su Majestad por obispo y cabildo que dé su Real permiso para que se funde y no se ha servido de responder a esta justa petición.²⁸⁷

Las gestiones continuaron con el obispo Juan de Santiago y León Garabito, cuando en 1688 expresó que “los hijos de la patria malograban sus talentos por falta de maestros y sólo los que tenían posible para mantenerse en México, estudiaban filosofía y teología...”²⁸⁸ La fundación fue posible hasta finalizar el siglo, cuando el obispo dominico Felipe Galindo Chávez y Pineda insistió ante el rey sobre la necesidad por su crecida población. Le pidió que ordenara a los

²⁸⁶ *Los sacrosantos ecuménicos concilios de Trento y Vaticano en latín y en castellano*, edición de Anastasio Machuca Díez, Librería Católica de D. Gregorio del Amo, Madrid, 1903, pp. 291-292. Sesión XXIII, capítulo XVIII.

²⁸⁷ Alonso de la Mota y Escobar, *Descripción geográfica de los reinos de Nueva Galicia, Nueva Vizcaya y Nuevo León*, Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, Colección histórica de obras facsimilares núm. 8, Gobierno del Estado de Jalisco, Universidad de Guadalajara, 1993, pp. 27-28.

²⁸⁸ Citado en Carmen Castañeda, “Un colegio seminario del siglo XVIII”, en *Historia Mexicana* núm. 88: Ensayos sobre historia de la educación en México, Colegio de México, vol. XXII, núm. 4, abril-junio de 1973, pp. 466. Parte de la documentación fundacional está publicada en Daniel R. Loweree, *El Seminario Conciliar de Guadalajara. Apéndice*, Edición del autor, Guadalajara, Jalisco, s/f. [1964], pp. 1-76.

oidores de la Audiencia y a su presidente apoyaran a la creación, y le presentó un detallado informe sobre las rentas y el financiamiento.²⁸⁹ En 1696 el rey expidió el decreto de fundación del que fue conocido como Seminario Conciliar Tridentino del Señor San José, cuya inauguración oficial fue tres años después. En dicho decreto se asentó que la Audiencia de Guadalajara debía apoyar el establecimiento.²⁹⁰

Entre los primeros ocho niños fundadores²⁹¹ se encontraba José de Navas, quien años más tarde llegó a ser presbítero y recibió el apoyo del obispo Camacho y Ávila, por lo que en el “colegio le nombraron los teólogos... por rector de la academia literaria que se halla fundada en él para leer en ella las facultades de filosofía, teología y letras humanas”.²⁹² Navas podría ser un ejemplo de lo que arriba mencionamos: el Seminario Tridentino resultó necesario para proveer a la ciudad de los profesionales que dirigieran sus propias instituciones, lo que podemos interpretar como un proceso de consolidación regional, del mismo modo como lo hizo la escoleta para la formación de los propios músicos de la catedral y de la ciudad.²⁹³ Con esta fundación se convirtió esta ciudad periférica en un centro al que acudieron estudiantes de la región, cubriendo así un aspecto que el Colegio de San Juan Bautista por ese entonces cubría medianamente: el de estudios mayores, que se tenían en muy alta estima y consideraban “en bien universal de la ciudad y el reino”.²⁹⁴

Al ampliar su oferta y funciones educativas, Guadalajara se ganó cierta autonomía con respecto a la ciudad de México y a la propia Valladolid, aunque aún faltaba lograr la educación superior y universitaria. Estas gestiones continuaron y lograron fruto hasta el final del siglo XVIII.

Valladolid también se preocupó por la formación de sus funcionarios e intelectuales. Y aunque en la ciudad ya operaba desde el siglo XVI el Colegio de

²⁸⁹ Castañeda, “Un colegio seminario del siglo XVIII”, pp. 468 y 471.

²⁹⁰ Carmen Castañeda, *La educación en Guadalajara durante la Colonia, 1552-1821*, El Colegio de Jalisco, El Colegio de México, México, 1984, p. 129.

²⁹¹ Los ocho primeros alumnos fueron: Francisco de León Cortés, Tomás de Andrade Sizaola, Joseph de Navas, Joseph de Rivera y Villalobos, Diego Javier Leal, Juan Antonio de Ochoa, Joseph de Chávez y Vergara y Miguel de la Vega. Castañeda, “Un colegio seminario del siglo XVIII”, p. 474.

²⁹² AGI, Indiferente 217, 24 de julio de 1719, fol. 512.

²⁹³ Véase *supra*, Durán, *La escoleta y capilla de música...*

²⁹⁴ AGN, Temporalidades, Libro 87. Testamento del canónigo Simón Conejero Ruiz, 1688. Citado en Carmen Castañeda, *La educación en Guadalajara durante la Colonia, 1552-1821*, El Colegio de Jalisco, El Colegio de México, México, 1984, p. 112.

San Nicolás (fundado por Vasco de Quiroga y puesto a cargo del cabildo catedral), el aumento demográfico y las necesidades de la ciudad orillaron al obispo fr. Francisco Sarmiento de Luna, en 1673, a proponer una comisión para la fundación de un Seminario, “para la crianza y doctrina de la juventud de este obispado en conformidad de lo dispuesto por el Santo Concilio de Trento”.²⁹⁵ La fundación no se concretó del todo. Mayor trascendencia que ésta la tuvo otra emprendida a mediados del siguiente siglo por el mencionado obispo Sánchez de Tagle,²⁹⁶ quien consideró que ninguno de los seminarios que funcionaban en la ciudad se apegaba de manera estricta a lo dispuesto en Trento, en cuanto a la formación del presbiterado. Es decir, en otras palabras lo que expresaba es que esta función de formar a los nuevos clérigos debía quedar en manos directas de los obispos a través de instituciones diocesanas, por lo que señaló como “decadente” al Colegio de San Nicolás. Para el prelado, esto formaba parte de su polémico proyecto de secularización que terminó confrontándolo con el virrey y algunas religiones de la diócesis. En 1759 planteó a su cabildo un primer intento de creación del que recibió respuesta negativa por parte del superintendente de música, José Díaz de Paredes, quien expuso en sesión cabildicia que en la ciudad había “abundancia de colegios para la formación del clero”, y que el Colegio de San Nicolás cumplía las funciones de Seminario, por lo que solo sería necesario crear las cátedras de gramática y canto gregoriano, sin necesidad de una nueva fundación.²⁹⁷

Esto parecía plantear un problema no de fondo económico, sino institucional y político. El prelado se impuso y diseñó un cuidadoso plan de estudios, financiamiento y justificación del nuevo Colegio en el que se contempló, además, la creación de cátedras en lenguas náhuatl, otomí y tarasco, para que “se críen sujetos idóneos e inteligentes en los idiomas de los naturales”.²⁹⁸ Se propuso que estas cátedras, por su carácter urgente, iniciaran en San Nicolás, mientras que “tiene efecto la fábrica del Colegio Seminario que se considera dilatada...”, en el que por cierto trabajaba el citado y polémico alarife Tomas Huerta, a quien

²⁹⁵ Archivo Histórico Enrique Arreguín Oviedo (AHEAO), caja 15, exp. 8, 31 de mayo de 1673, fol. 288r. Citado en Juan Carlos Ruiz Guadalajara, *Documentos para la historia del Obispado de Michoacán*, tomo I: Educación y Colegios 1, Frente Afirmación Hispanista, A.C., México, 1993, p. 34.

²⁹⁶ Hacia 1732, el obispo Escalona y Calatayud había hecho otro intento de fundar un seminario tridentino, sin mucho éxito. Mazín, *Entre dos majestades...*, p. 50.

²⁹⁷ Mazín, *Entre dos majestades...*, p. 50.

²⁹⁸ AHEAO, Caja 1, exp. 2, 13 de septiembre de 1759, fol. 24r. En Ruiz Guadalajara, *Documentos para la historia...*, p. 90.

se le exigió “ser minucioso al revisar los materiales; que se le vendiesen no defectuosos...”.

Esta fundación tuvo un fin diferente al Colegio de infantes o al Colegio de las Rosas (después convertido en conservatorio), por lo que también representó una opción para los egresados de estos: los infantes que salían podían elegir continuar en el tridentino con sus estudios superiores en teología o gramática, o bien, combinar ambas actividades.²⁹⁹ El caso de Manuel Leonel, de familia de músicos y estudiante del Seminario Tridentino, es uno de tantos que ilustran los pretendidos objetivos y trayectorias planteados por el obispo. Siendo infante y ministro de coro, en octubre de 1770, solicitó autorización al cabildo para que algunos días de sus compromisos con la capilla musical le fueran concedidos para ausentarse y asistir a los cursos de Artes, compensando de alguna manera con cantar o tocar violín y viola en otras fechas requeridas.³⁰⁰ Otorgado el permiso, obtuvo las órdenes sacerdotales y después renunció a su plaza de ministril (instrumentista) pero mantuvo la de cantor (capellán) y siguió componiendo obras hasta ocupar la plaza de sochantre segundo y quedarse a cargo del archivo musical³⁰¹ y de la orden para la elaboración de nuevos libros de coro.³⁰²

La carrera de Leonel, como seguramente muchas otras, supone un éxito en las instituciones creadas por el Cabildo Catedral con el fin de engrandecer la ciudad, la diócesis y el reino. La carrera por la autonomía, o autosuficiencia, entre las ciudades episcopales tuvo diversos escenarios: educación, política, economía y arte, entre muchos otros, y uno de los pretendidos logros era contar con el apoyo del virrey y del rey, pese a que las alianzas y contrapesos solían moverse en ocasiones de maneras poco claras. Más bien, había que buscar el cauce de las cosas para aprovechar todo movimiento a favor. Los colegios seminarios triden-

²⁹⁹ Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 373.

³⁰⁰ AHCM, Administración diocesana, legajo 3-3.2-110-16, 1770, fol. 17. Los músicos y cantores podían ampliar su desempeño en la capilla según el número de instrumentos que supieran tocar. Véase el capítulo III: Los músicos.

³⁰¹ En 1781 el chantre de la catedral, José Vicente Gorazábel, le encargó al maestro de capilla, Cayetano Perea, elaborar un registro de las obras “compuestas por el bachiller don Manuel Leonel, segundo sochantre...”. Dicho registro contiene alrededor de una veintena de obras (misas, himnos, maitines...), evaluadas en 47 pesos, según el informe presentado por Perea. AHCM, Administración diocesana, legajo 120, 07 de octubre de 1781, fol. 267-267v.

³⁰² AHCM, Administración diocesana, Actas de Cabildo, Libro 34, 10 de julio de 1781, fol. 56v.

tinios cumplían una misión tan universal como los problemas y necesidades más locales e inmediatas.

Catedral y Autoridades

Como quedó visto, la catedral es un fenómeno eminentemente urbano a diferencia de otros templos y parroquias que podían existir en el mundo rural. La ciudad es la residencia del poder, y dentro de ella la catedral novohispana fue una cara de la moneda. Aunque no se pretende analizar a detalle el espacio interior de la catedral, valga decir por ahora que este es concebido como un discurso de jerarquía y que considera los espacios específicos para la producción sonora, es decir, para la liturgia, los sermones, el canto y la música. Para los fines de la presente investigación cerraremos este capítulo ofreciendo un panorama general de los espacios de la catedral, de las principales autoridades responsables de la ritualidad y festividad, así como de la legislación que guio el desarrollo de la vida músico-ritual.

El espacio de la iglesia catedral

La catedral, como lugar en el que se construyen significados³⁰³ tanto en su interior como al exterior, fue el eje rector y de gobierno de toda una diócesis, y sus funciones y legislación quedaron normadas en el Concilio de Trento (1545-1564), y precisadas en el III Concilio Provincial Mexicano (1585). Cada uno de sus espacios interiores cumplía una función específica (naves, capillas, altares, coro, tribuna, gradería...) y era el coro con su sillería el espacio por excelencia jerárquico y el escenario en el que la práctica musical se desenvolvía, en su mayoría.³⁰⁴ Según la planta hispánica aplicada en las catedrales americanas, estas tenían tres naves: la del Evangelio (izquierda o norte), la de la Epístola (derecha o sur) y la central. En esta se encontraba la sillería de coro a la entrada del recinto conectado por una crujía con el Altar mayor, hacia el fondo de la nave. Un sorprendente croquis de la Catedral de Guadalajara fechado en 1743 (Imagen I.1) ilustra la disposición del coro, sus altares y los dos órganos que recién había construido José Nassarre (Imagen I.2). La disposición de la Catedral vallisoletana era similar (Imagen I.3), y aunque en el siglo XIX ambas disposiciones del coro

³⁰³ Véase capítulo V: La música.

³⁰⁴ Para un detallado análisis de los espacios de la catedral véase Patricia Díaz Cayeros, *Ornamentación y ceremonia. Cuerpo. Jardín y misterio en el coro de la Catedral de Puebla*, UNAM, IIE, México, 2012. Fueron distintos los puntos en los que se establecían los cantores, sean en la tribuna del órgano

fueron modificadas,³⁰⁵ suponemos que en aquella catedral el órgano de Nassarre debió haber tenido la misma disposición que la guadalajarensis, es decir: en el lado de Evangelio el “órgano chico”, y en la nave de la Epístola el “órgano grande”.

El acceso a estos coros era sumamente restringido; sólo podían ingresar los canónigos y algunos selectos seglares, entre ellos los músicos.³⁰⁶ La sillería estaba reservada exclusivamente para los canónigos, con una designación estrictamente jerárquica: el obispo, al centro en la sillería alta, y de manera gradual hacia los lados los de menor rango (véase infra). En medio del coro estaba el facistol en el que se montaban los libros de coro que eran la guía para el canto en los oficios y misas.

Eran diversos los espacios al interior del recinto, y todos ellos constituían un discurso que pretendía amalgamar las distintas voces que lo constituían; las ceremonias intramuros parecían concentrar la plegaria polifónica en el punto medular de la catedral, en el coro, en el “centro del cosmos”, mientras que las ceremonias extramuros dispersaban el rezo y la sonoridad total por toda la ciudad, por todo el reino. Así, los ámbitos de dominio de los espacios del recinto eran expandidos por la música, los cantos y el tañido de las campanas.

Gobierno eclesiástico: jerarquías y competencias

Era el obispo era la figura más importante del gobierno de una catedral y de la diócesis, especialmente en el renglón del gobierno espiritual. Para la fundación de una “diócesis en la Nueva España la primera condición era la presencia de su obispo”.³⁰⁷ La figura del prelado invoca a una catedral como su sede y a un obispado como el territorio bajo su jurisdicción eclesiástica. Al fundar una ciudad episcopal se establecía “en ella una iglesia catedral para un obispo que la gobierne”.³⁰⁸ Es por ello que el Concilio III se esmeró en que este prelado fuera un ejemplo para los feligreses. “El verdadero y principal objetivo de la jerarquía eclesiástica,

³⁰⁵ Patricia Díaz Cayeros, “Comunidad, ajuar y ceremonia en los coros virreinales de la Catedral de Guadalajara”, en Arturo Camacho Becerra (coord.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo I, El Colegio de Jalisco, México, 2012, pp.160-163.

³⁰⁶ Díaz Cayeros, *Ornamentación y ceremonia...*, p. 131. El acceso a las mujeres y a otros funcionarios de la Audiencia, por ejemplo, estaba absolutamente restringido.

³⁰⁷ Luis Weckmann, *La herencia medieval en México*, t. I, El Colegio de México, México, 1983, p. 382.

³⁰⁸ Fortino Hipólito Vera, *Notas del compendio histórico del Concilio III Mexicano*, tomo II, Imprenta del “Colegio Católico” á cargo de Gerónimo Olvera, Amecameca, 1879, p. 158.

Imagen I.1. Planta de la catedral de Guadalajara, 1743.

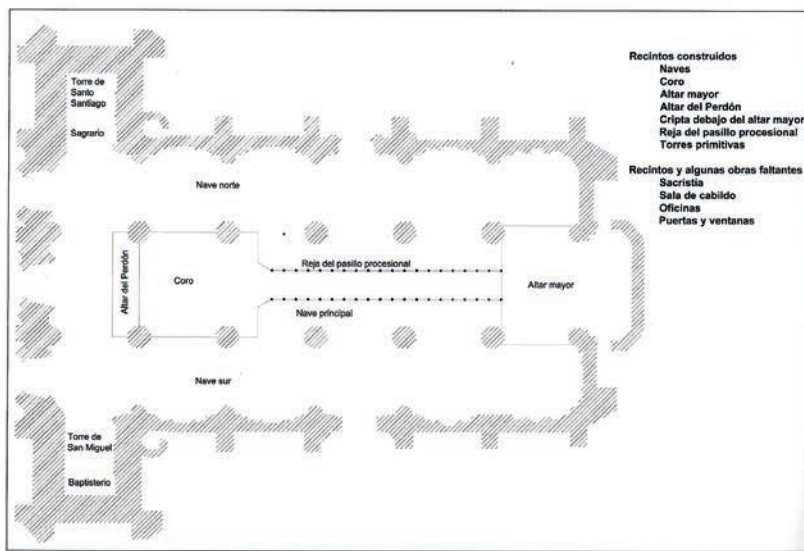


Fuente: AHAG, s.d.as., 1743

consiste en formar un obispo perfecto, [pues] el orden sagrado de los pontífices, a quien está encomendada la inspección de los demás que se dirigen a las cosas de Dios, es el máximo y último...”.³⁰⁹ La Iglesia había confiado en la “integridad y pureza de los obispos”, de manera que la vida de estos prelados debía “servir de regla a los demás.” El Concilio también indicó a los obispos que “vigilen al pueblo que les está encomendado, como si fueran sus ángeles custodios, miren por él,

³⁰⁹ *Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V*, ilustrado y anotado por Basilio Arrillaga, edición de Mariano Galván Rivera, segunda edición en latín y castellano, Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, Barcelona, 1870, *Libro Tercero*, Título I, § I, p. 172.

Imagen I.2. Planta de la Catedral de Guadalajara, basado en plano de 1743.



Fuente: Estrellita García Fernández, *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo III: *Su construcción, transformaciones y contexto*, Arturo Camacho (coord.), El Colegio de Jalisco, México, 2012, p. 156

Imagen I.3. Planta de la Catedral de Morelia, siglo XVIII.

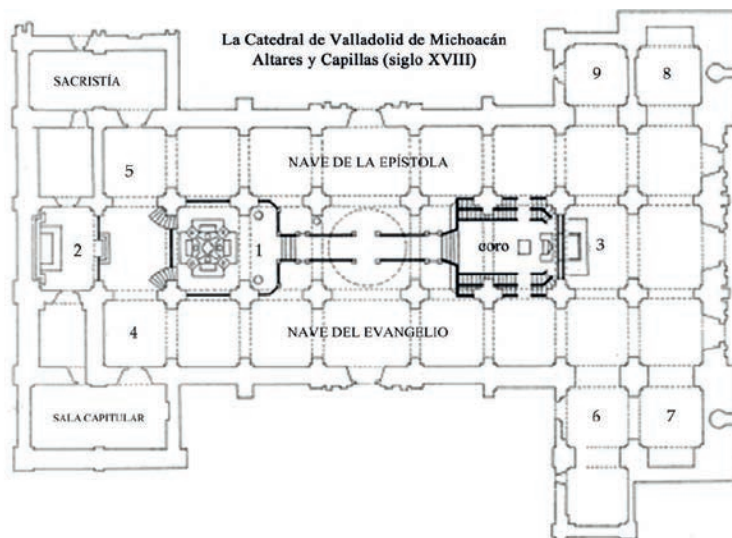


Ilustración 8. La Catedral de Valladolid de Michoacán. Altares y Capillas (siglo XVIII).

Óscar Mazín, (1996:283).

Fuente: Violeta P. Carvajal Ávila, "Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Mchoacán durante el siglo XVIII", Tesis Doctoral: Ciencias Humanas: Estudios de las Tradiciones, tomo I, El Colegio de Mchoacán, 2014, p. 80

y... que brillen con la suma caridad en la cual nadie les exceda, expongan sus almas por la salvación de sus ovejas...”³¹⁰

En segundo lugar, la formación del cabildo catedral también estaba indicada en el mencionado Concilio III Provincial Mexicano. En éste se indicó que en cada iglesia catedral, conformando el cabildo, “debe haber cinco dignidades, a saber: deán, arcediano, chantre, maestrescuela y tesorero, diez canónigos y también diez racioneros y otros tantos medios racioneros, que por tanto este santo Sínodo decreta y manda”.³¹¹ Las cinco dignidades eran los miembros de mayor rango dentro del cabildo catedral en el orden mencionado, mientras que el resto (alrededor de 20) eran los “canónigos y prebendados”, quienes tenían especial importancia a la hora de votar para decidir sobre los destinos de la diócesis. Los cabildos catedrales que se erigieron en Nueva España no siempre tuvieron la cantidad de miembros que señala el Concilio por lo que las funciones de cada uno se volvieron un tanto complejas. En cierto modo fueron una especie de “contrapeso” para el gobierno del obispo.

La máxima autoridad de la corporación era el deán, quien presidía el gobierno cuando la sede quedaba vacante por muerte o desplazamiento del prelado. Era el principal responsable de que todo lo relacionado al “culto y al oficio divino” en el coro, dentro y fuera de la catedral, “se haga muy bien y rectamente”.³¹² Era tarea del arcediano “ejercer la administración de la ciudad y de la diócesis”, si del prelado recibía la orden de hacerlo.

De las cinco dignidades de este cabildo el tercero era el chantre, quien debía estar instruido y ser “perito en la música... su oficio será cantar en el facistol”,³¹³ y enseñar a cantar a los servidores de la Iglesia...”.³¹⁴ En otras palabras, era el responsable de la expresión total del culto en su aspecto sonoro incluyendo los “textos sagrados, las formas”, puesto que también debía poseer una “esmerada preparación en filosofía y teología...”.³¹⁵

³¹⁰ *Concilio III Provincial Mexicano...*, § I, p. 175. Subrayado es mío.

³¹¹ *Concilio III Provincial Mexicano...*, p. 484.

³¹² *Concilio III Provincial Mexicano...*, *Erección*, § I, p. 461.

³¹³ Facistol era el atril de gran tamaño ubicado en el centro de la sillería de coro sobre el que se disponían los enormes libros de coro para cantar durante las misas y los oficios.

³¹⁴ *Concilio III Provincial Mexicano...*, *Erección*, § III, p. 462. Chantre significa *cantor*.

³¹⁵ Lourdes Turrent, “La posmodernidad en la música de las catedrales: un introducción al estudio de la chantría”, en *I Coloquio Muscat: Música, catedral y sociedad*, UNAM, México, 2006, p. 47. El subrayado es mío.

El maestrescuela tendría la responsabilidad de “enseñar por sí, o por otro, la gramática a los clérigos y a los servidores de la Iglesia”,³¹⁶ mientras que el tesorero, eran quien además de “proveer de réditos de la fábrica a la iglesia”, debía “abrir y cerrar la iglesia, tocar las campanas” y estar al cuidado de las alhajas, el pan, el vino y todo lo relativo a los gastos del culto.³¹⁷

El sitio que cada una de estas autoridades ocupaba en el coro revestía una determinada jerarquía con respecto al obispo y al resto de sus iguales. El propio Concilio III señalaba el lugar en que debían sentarse en el coro:³¹⁸

En primer lugar el deán, al lado derecho de la silla destinada para el prelado, y junto al deán el chantre, y en tercer el lugar el tesorero; después cinco canónigos; luego tres racioneros y por último tres medios racioneros, uno después de otro según la prioridad del tiempo en que se les dio la posesión, y al lado izquierdo de la misma silla arzobispal, tenga la primera el arcedean, la segunda el maestrescuela, después cinco canónigos, y por último los seis racioneros y medios racioneros ocupen sucesivamente las últimas sillas, guardando el orden de su antigüedad.³¹⁹

Como es claro, el orden de sus lugares no es arbitrario, así también estaba conformada la sociedad novohispana: jerarquizada, aunque con interesantes movi­lidades notables en algunos sectores sociales, como en los músicos.³²⁰ Ambos cabildos eclesiásticos (Guadalajara y Valladolid) durante el siglo XVIII enfrentaron conflictos serios causados por el solo cambio de silla,³²¹ o bien, por

³¹⁶ *Concilio III Provincial Mexicano...*, *Erección*, § IV, p. 462.

³¹⁷ *Concilio III Provincial Mexicano...*, *Erección*, § IV, p. 462.

³¹⁸ Es pertinente aclarar que “coro” no sólo es una agrupación de cantores, sino también, como es el caso de esta mención, es el *espacio físico* en que dicha agrupación actuaba, el cual estaba delimitado por una reja y por lo regular se encontraba en la nave central del recinto entre la entrada principal y el altar mayor. En este espacio se instalaba el órgano, facistol y la sillería que ocupaban los miembros del coro –sillería de coro–.

³¹⁹ *Concilio III Provincial Mexicano...*, *Erección*, *Primera parte de los Estatutos*, *Cap. II*, § I, p. 484.

³²⁰ Ver capítulos II: La capilla, y III: Los músicos.

³²¹ En 1708, el citado obispo Camacho y Ávila enfrentó al cabildo cuando éste insistía en no usar en algunos ceremoniales, “taburetes o sillas *sin respaldares*”, puesto que eran “humillantes” y debían ser cambiados por otros “más a tono con su dignidad”, en Rubio Merino, *op. cit.*, p. 474. Subrayado en el original.

negar espacio a un miembro de la Audiencia en el coro, el espacio interior de la catedral jerárquico por excelencia (*supra*).³²²

Notas sobre legislación musical: Concilios y Ordenanzas

Ha sido una opinión muy extendida el hecho de que en el Concilio de Trento (1545-1564) se encuentra la legislación más importante sobre música eclesiástica, pero estudios recientes señalan que no es así, pues en Trento la atención dada a la música fue poco menos que escasa.³²³ Más importante que analizar las disposiciones tridentinas, para el caso de la música novohispana, es analizar las legislaciones de los tres Concilios Provinciales Mexicanos, realizados entre 1555 y 1585, además de las Ordenanzas de Coro de Alonso de Montúfar (1570). Referente a aspectos musicales, el Concilio I Provincial Mexicano (1555) ordenaba en su capítulo LXVI:

El exceso grande que hay en nuestro arzobispado y provincias [en] quanto a los instrumentos musicales de chirimías, flautas, vihuelas de arco y trompetas, y el grande número de cantores e indios, que se ocupan de tañer y en cantar, nos obliga a poner remedio y limitación en todo lo sobredicho, por lo qual mandamos y ordenamos que hoy más no se tañen trompetas en las Iglesias en los Divinos officios, no se compren más de las que se han comprado, al cuales solamente servirán en las procesiones.³²⁴

En este capítulo es evidente la preocupación por moderar los excesos y desórdenes en la música. Se declaró una especie de “batalla” contra la “sensualidad”, de manera que se ordenaba que no debiera haber “demasiada música ni bailes...” en las fiestas religiosas en templos o catedrales. Este Concilio también reglamentó otros aspectos como el “cumplimiento de testamentos, capellanías,

³²² Patricia Díaz Cayeros, “Espacio y poder en el coro de la catedral de Puebla”, en *Relaciones: Religiosidad y desastres*, número 97, vol. XXV, invierno 2004.

³²³ Craig A. Monson, “The Council of Trent revisited”, en *Journal of the American Musicological Society*, vol. 55, 2002, 1: 1-37, citado en Francisco Rodilla León, “Algunas precisiones sobre la influencia del Concilio de Trento en Tomás Luis de Victoria y otros polifonistas del siglo XVI y principios del XVII”, *Revista de Musicología*, XXXV, 1: 2012, 103-127.

³²⁴ *Concilios Provinciales Primero y Segundo, celebrados en la muy noble y muy leal ciudad de México, presidiendo el Ilmo. Y Rmo. Señor Don Fr. Alonso de Montúfar: En los años de 1555 y 1565*. Dalos a luz el Ilustrísimo señor Don Francisco Antonio Lorenzana, arzobispo de esta Santa Metropolitana Iglesia, 1768, Ciudad de México, Imprenta del Superior Gobierno, del Br. D. Joseph Antonio de Hogal, p. 141.

memorias de misas”.³²⁵ La necesidad de imponer orden en la celebración de la misa y los oficios (en las que participaban músicos y cantores) continuó en el Concilio II Provincial Mexicano (1565), donde se regularon de manera puntual las obligaciones de los capellanes de coro y su asistencia al coro.

El Concilio III Provincial Mexicano (1585) contempló, entre otras cosas, la erección de una escoleta para la enseñanza musical, a cargo del maestro de capilla o del sochantre;³²⁶ estableció la obligación de cantar las horas canónicas, incluidos los maitines, además de cantar todos los sábados del año la antífona *Salve Regina*, entre otros cantos fundamentales de la liturgia. Estas indicaciones eran para todos los canónigos, capellanes y cantores.³²⁷ Establecía también las obligaciones del maestro de capilla y su responsabilidad al frente del coro, además de las sanciones en caso de ausencias o de mal funcionamiento del conjunto.³²⁸

Según la opinión de Rodilla León, con quien estamos de acuerdo, el asunto de la “disciplina” en los oficios y en la misa en el coro fue lo primero que preocupó a la mayoría de los concilios provinciales, tanto en la Vieja como en la Nueva España.³²⁹ Y en ese sentido, el arzobispo Alonso de Montúfar, quien presidió los primeros dos concilios provinciales mexicanos, elaboró las Ordenanzas para el Coro de la Catedral Mexicana, publicadas en 1570, en las que de manera puntual se establecen las obligaciones y sanciones a que se harían acreedores los asistentes al coro. Trata especialmente el orden, disciplina y solemnidad que se debe mantener mientras se permanece en ese espacio durante las celebraciones litúrgicas. Estas Ordenanzas trataron de eliminar algunos defectos y abusos muy comunes entre los propios capitulares, y fueron consideradas como un “importante complemento de los estatutos de los Concilios...”.³³⁰

³²⁵ Leticia Pérez Puente, Enrique González González y Rodolfo Aguirre Salvador, “Los concilios provinciales primero y segundo”, en María del Pilar Martínez López-Cano y Francisco Javier Bello (coords.), *Los concilios provinciales en Nueva España. Reflexiones e influencias*, México, UNAM-IIH, 2005, p. 31.

³²⁶ *Concilio III Provincial Mexicano...*, p. 507.

³²⁷ *Concilio III Provincial Mexicano...*, p. 333.

³²⁸ El maestro de capilla debía ser cuidadoso para que la música ejecutada no “ofenda los oídos del pueblo que esté presente. Y si por omisión de esta diligencia, aconteciera alguna notable disonancia en el coro, sea multado... en el salario...” *Concilio III Provincial Mexicano*, p. 508.

³²⁹ Rodilla León, “Algunas precisiones sobre la influencia del Concilio de Trento...”, p. 110.

³³⁰ Ernest Burrus, *Fray Alonso de Montúfar, O.P. Ordenanzas para el coro de la Catedral Mexicana. 1570*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1964, p. 15.

En toda esta reglamentación, desde Trento hasta los concilios provinciales, además de otros estatutos sobre música como el *Caeremoniale Episcoporum*, de 1600,³³¹ está contenida la normatividad que en muchos casos fue una especie de guía o punto de partida para que cada Diócesis pudiera re-elaborar sus propias reglas, procurando siempre no contrariar lo dispuesto por los concilios provinciales. Para el caso de Guadalajara, aún se desconoce buena parte de la documentación que contiene la normatividad específica sobre los cantores y músicos, aunque en muchos casos se aprecia que eran los estatutos de la catedral de México los que regían. El caso de Valladolid marca importante ventaja en el conocimiento de documentación sobre su capilla musical, lo que se intentará reflejar en los siguientes capítulos de esta investigación.

Todos los músicos de la capilla sabían perfectamente que su actividad estaba regulada por estas normas, reglamentos y diversas disposiciones establecidas en las sesiones cabildicias. Sabían también que de trasgredir tales normas se harían acreedores a alguna sanción. Aun así, en los archivos históricos abundan casos de transgresiones o de faltas, de complicadas relaciones entre autoridades y músicos, entre dirigentes y dirigidos. La documentación aún guarda silencios que deben romperse en beneficio de la música que construyó todo un reino.

Palabras Finales

La conformación histórica de estas ciudades y sus respectivas catedrales, en el afán de construirse y construir a los fieles como cristianos ejemplares, implicó diferentes y diversas formas relaciones entre ambas. Si bien podría parecer cómoda la construcción regional entre Guadalajara y Valladolid, por su cercanía geográfica (como elección de campos de estudio) no es menos cierto que el tópico de la distancia entre los lugares podría resultar más interesante de lo que parece. El grueso de las personas en el antiguo régimen no solían tener un radio de movilidad espacial mayor a 10 leguas (55 kms.), en términos generales. Por lo tanto, los lugares o ciudades más cercanos y de mayor influencia se dibujaban en el imaginario como una posibilidad real, de mayor contacto, a diferencia de aquellos espacios con los que sólo se interactuaba con noticias u objetos ajenos o distantes. Podríamos decir que tanto canónigos como [algunos] músicos formaron parte de ese selecto grupo privilegiado que su radio de movilidad estaba

³³¹ Paulo Castagna, “Prescripciones tridentinas para la utilización del estilo antiguo y del estilo moderno en la música religiosa (1570-1903)”, Ponencia presentada en el I Congreso Internacional de Musicología (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Veja”). Disponible en línea, portal de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Traducción del portugués al castellano de Mónica Vermes, 2000.

por encima de la media. Por ello, la cercanía geográfica se presenta como un campo de posibilidades reales de imaginar al otro. La cercanía posibilita, la lejanía sólo permite imaginar. Pero la distancia podía significar diferentes tipos de problemas o ventajas.³³² Para la Corona hispánica, la lejanía entre una ciudad abastecida y un pueblo con carencias, resultaba preocupante, por ejemplo, no porque al enfermar sus habitantes de gravedad fuera difícil el acceso a un médico, sino porque “el cura no podía llegar a tiempo para confesarlos”.³³³ Por ello, el rey ordenó en 1764, “que se nombrara un sacerdote regular o secular en cada uno de los pueblos que se encontraran a más de cuatro leguas de la cabecera”. En estos pueblos alejados había que poner “ayudantes de cura”, como una prioridad.³³⁴ Como quedó dicho era más importante curar el alma que curar el cuerpo.

Por otra parte, algunos sucesos en la historia de Guadalajara permitieron a ésta la construcción de cierta autonomía que por momentos supo utilizar en sus litigios contra otras ciudades como Durango o Valladolid. Regalado y Becerra consideran que este proceso de obtención de una marcada autonomía, Guadalajara lo empezó cuando “un hombre [Santiago de Vera] pudo actuar como presidente de la Audiencia y gobernador de la Nueva Galicia en un momento en que Guadalajara se acababa de sacudir la tutela de México y se había convertido en una ciudad autónoma por completo, tanto o más que la capital misma del virreinato, debido a su lejanía de los puertos que enlazaban con Europa y el virrey”.³³⁵ La lejanía y el relativo aislamiento fueron aprovechados para procurarse libertad de acción y consolidarse como centro de otras periferias.

Se debe destacar que cada una de estas ciudades (Guadalajara-Valladolid) a raíz de su ubicación geográfica experimentaron situaciones particulares. Al parecer, en el ámbito económico Guadalajara figuró a la zaga con respecto a la michoacana, superándola en lo político con el apoyo que significaba la Audiencia. Fue la ciudad de México la que representó mayor preocupación debido a que era la que le marcaba los límites en sus facultades y privilegios.³³⁶ Esta relación provocó, por ejemplo, que sólo hasta finales del siglo XVIII lograra contar con

³³² Hay que tener en cuenta que no es lo mismo una movilidad social que una movilidad espacial, además de que ambas desarrollan dinámicas totalmente distintas.

³³³ En González Sánchez, *El obispado de Michoacán...*, p. 4.

³³⁴ Mazín, *El Cabildo Catedral de Valladolid...*, p. 73.

³³⁵ Aristarco Regalado y Celina Becerra, “La consolidación de una capital: Guadalajara”, en Thomas Calvo y Aristarco Regalado (coords.), *Historia del Reino de la Nueva Galicia*, UdeG, México, 2016, p. 467. *Cursivas nuestras*.

³³⁶ Rojas, *Las ciudades novohispanas...*, pp. 150-151.

Universidad para estudios superiores e imprenta,³³⁷ y dicho sea de paso: aun así, en este rubro adelantó a Valladolid,³³⁸ que tuvo imprenta sólo hasta entrado el siglo XIX. Y mientras la diócesis vallisoletana encaraba a las autoridades virreinales por no perder territorio (contra Guadalajara, México y Nuevo León), la guadalajarensis hacía lo mismo, pero la principal lucha que mantuvo fue por aumentar sus privilegios, lo cual coronó hacia el final del siglo XVIII, con la Universidad,³³⁹ imprenta y Consulado, como quedó dicho.³⁴⁰ Guadalajara, entonces, más que Valladolid, como capital de un reino periférico (Nueva Galicia) influyó notablemente en la descentralización del poder (con respecto a la capital del reino), simultáneamente como también lo hizo el puerto de Veracruz, desde el polo opuesto, pues no es gratuito ni coincidente que aquél haya experimentado un proceso similar por estos mismos años: establecimiento de imprenta y Consulado en 1795.³⁴¹

Estas ciudades, sedes episcopales y una de ellas capital de reino: Nueva Galicia, y por ello, sede de Audiencia, asumieron y se autoimpusieron una misión que se movió entre los orígenes divinos y lo teleológico, además de un destino misional que la Iglesia novohispana había asumido en América. A estas ciudades las movió el “orgullo de una ciudad episcopal que ostentaba su independencia y su identidad mediante instituciones que la equiparaban no sólo con la ciudad de México, sino con las capitales más importantes de la cristiandad...”³⁴²

³³⁷ Véase Rebeca García Corzo y Pilar Gutiérrez, “Influencias ilustradas: Reformas y transformaciones”, en Thomas Calvo y Aristarco Regalado (coords.), *Historia del Reino de la Nueva Galicia*, UdeG, México, 2016, pp. 695 y 703.

³³⁸ Aunque Valladolid no tuvo imprenta hasta 1821, al parecer imprimió más que Guadalajara: letras de villancicos, ordenanzas, obras, literatura, informes, relaciones de méritos, etc., por su cercanía con la ciudad de México.

³³⁹ Las gestiones para la creación de la Universidad en Guadalajara empezaron desde finales del siglo XVII, cuando fue creado el Seminario, que se abogó para que fuera elevado a Universidad. Ver Archivo General de Indias (AGI), Guadalajara 62.

³⁴⁰ Celia del Palacio Montiel, “La imprenta y el periodismo en las regiones de México (1539-1820)”, *Comunicación y Sociedad*, núm. 2, julio-diciembre, 2004, p. 170.

³⁴¹ Matilde Suoto Mantecón, “Creación y disolución de los consulados de comercio de la Nueva España”, en *Revista Complutense de Historia de América*, vol. 32, 2006, p. 27.

³⁴² Galí Boadella, “La fundación del Colegio de Infantes de Puebla en su contexto histórico artístico”, en Memoria del 1° Coloquio Musicat: *Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, México, 2006, p. 256.

CAPÍTULO II

La Capilla Musical

Introducción

El estudio de las capillas musicales de las catedrales supone algunas reflexiones sobre su origen con el fin de precisar sus características y sus diferencias con otras capillas. La tipología de las capillas musicales da luz sobre la diversidad de estas corporaciones filarmónicas, así como de su naturaleza y constitución. En el caso de España, además de las capillas catedrales se contó con capillas reales, conventuales, parroquiales, universitarias, monacales, de colegiadas y seminarios. En Nueva España podríamos señalar tentativamente que el mayor número de capillas musicales eclesiásticas eran las parroquiales, catedrales, conventuales y de doctrinas de indios, además de las capillas de los coliseos y la universitaria. De todas ellas podemos destacar que eran diferentes entre sí y que su jerarquía estaba determinada tanto por el “rango eclesiástico” como por las dimensiones de la agrupación (número de integrantes), así como por las funciones cada una cumplía en el ceremonial destinado.³⁴³

Para el caso de que nos ocupa en este breve capítulo se aborda, en primer lugar, una corta semblanza de la agrupación sonora. Sus orígenes los podemos encontrar en los primeros siglos del cristianismo, pero su conformación como una corporación musical, al servicio de la liturgia y asistencia papal, aparecen al iniciar la Edad Media, ya cuando el cristianismo dejó de ser perseguido. Desde sus orígenes como conjunto vocal, la capilla musical cumplió funciones similares durante largos siglos: formar parte de la liturgia cristiana, tanto en los oficios como en el sacrificio de la misa, entre otras celebraciones. Esa misión milena-

³⁴³ Javier Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, Vol. I, Tesis Doctoral: Doctorado en Historia y Ciencias de la música, Universidad de Granada, Granada, 2007, pp. 6-7.

ria la acompañará por largos siglos, durante los cuales, la capilla fue objeto de importantes transformaciones, desde sus orígenes vocales hasta el estado fuertemente instrumental con el que se desempeñó durante el siglo XVIII, en su forma adoptada y adaptada en la Nueva España. De este modo, estos cambios (que a decir verdad, fueron constantes) también incluyeron la transformación de sus funciones y el papel de los músicos, sobre todo, y especialmente, en un periodo caracterizado por fuertes cambios en el pensamiento, la cultura, y en todos los ámbitos del saber, especialmente en el arte, y particularmente en la música litúrgica tanto europea como americana (siglo XVIII).

El modelo e influencia más directa en la cultura y en la administración eclesiástica en territorios americanos, luego de la conquista española, sin duda que fueron las catedrales de Sevilla y Toledo, particularmente la primera. Es por eso que para el estudio de las catedrales novohispanas se hace fundamental tener siempre en cuenta las relaciones que éstas tuvieron con aquéllas, no sólo en el suministro de elementos y personal para el culto, sino sobre todo de las formas del rito tanto latino (sevillano o toledano) como el mozárabe, de lo que va a depender en gran medida el diseño de las capillas musicales (voces y dotación instrumental) y de su repertorio (géneros y formas compositivas).

El desarrollo de las capillas musicales de la catedral guadalajareña y vallisoleña tuvieron desde los primeros siglos novohispanos importantes paralelismos como resultado, entre otros factores, de su condición geográfica periférica con respecto a las catedrales del centro del reino: México y Puebla, principalmente. Este factor geográfico compartido permitió un fuerte intercambio entre ambas catedrales y sus respectivas capillas musicales, sea en músicos, música, instrumentos y demás elementos sonoros. En este apartado se abordarán las conformaciones de ambas capillas, como una corporación orgánica y colectiva, de carácter jurídico³⁴⁴ y con una fuerte carga influyente en la imagen y respaldo de sus principales integrantes: los músicos, quienes serán analizados de manera particular en el Capítulo III.

El contar con una agrupación musical representó un avance importante en el desarrollo de las catedrales puesto que se trataba de una agrupación contratada específicamente para ese fin: sonorizar la liturgia, los oficios y las diversas fiestas del calendario litúrgico. Por capilla musical entenderemos a los cantores e instrumentistas, quienes dentro de la agrupación tendrán también una clara

³⁴⁴ Raúl Torres, *Los músicos de la Catedral Metropolitana de México (1750-1791). Transgresión o sumisión*, UACM. México, 2016, pp. 17 y 70-72.

jerarquía, influencia y obligaciones diferenciadas.³⁴⁵ Compartimos la opinión de Javier Marín, de la Universidad de Jaén, que tanto instrumentistas como cantores (polifonistas) conforman en su conjunto lo que llamamos “capilla musical”, pues todos, sin excepción y con el fin de ingresar al conjunto, debían presentar un examen en el que tenían que mostrar sus destrezas y capacidades musicales (sea de canto o instrumento) ante un jurado en el que no podía faltar el maestro de capilla, quien era el principal responsable de toda la actividad musical al interior de la catedral.

Las capillas musicales eclesiásticas del medioevo, temprano y tardío, nacieron siendo vocales, incluso, el nombre de capilla se desprende del hecho de cantar a capela, y de sus sucesivos cambios estaremos hablando en las siguientes líneas. Consideramos pertinente presentar los antecedentes medievales de la agrupación musical coral, con el fin de tener una idea más o menos clara de su historicidad y de los procesos que la llevaron a incorporar instrumentos musicales y conformarse de la manera en que se implantó en las catedrales guadalajarenses y vallisoletanas, en el siglo XVI primero, y su transformación hacia el siglo XVIII.

La Capilla Musical: una Institución Medieval

La vinculación música-liturgia tiene su origen desde los primeros tiempos del cristianismo, en que el oficiante (“el cantor”) “dice” los salmos, el himno y la antífona,³⁴⁶ mientras que los demás “escuchan”. La estructura litúrgica podríamos identificarla con la sencilla fórmula “lectura-salmo-oración”, aunque hasta ahora se desconozca la forma de lo que se “decía” o “cantaba”. El Edicto de Milán (313), además de legalizar el cristianismo, junto con otras religiones,³⁴⁷ estableció importantes modificaciones en cuanto a lo musical se refiere, pues propició la participación de “la asamblea”, dando con ello origen a la salmodia

³⁴⁵ En adelante, para evitar repeticiones innecesarias, al expresar el término “capilla”, me referiré a la capilla musical, es decir, al conjunto de instrumentistas y cantores, a menos que indique lo contrario.

³⁴⁶ Oliver Cullin, *Breve historia de la música en la Edad Media*, Paidós, España, 2005, pp. 99-100.

³⁴⁷ Fue hasta el año 380, con el emperador Teodosio II, cuando éste estableció al cristianismo como religión oficial. Edgar Roystone Pike, *Diccionario de religiones*, FCE, México, 2001, p. 125.

responsorial³⁴⁸ y a sus dos principales formas: el gradual y el aleluya.³⁴⁹ Esto significó un importante paso a una nueva concepción de lo musical dentro de la liturgia: de la participación individual (el oficiante), a una colectiva, en la que se perciben dos elementos en alternancia: “el responso cantado por la asamblea y el versículo ejecutado por el solista en un estilo ornamental”.³⁵⁰

Autorizado el cristianismo, la primera obra de carácter histórico se le debe a Eusebio de Cesarea, quien debió escribir su *Historia eclesiástica* hacia el año 325, considerado por ello como el padre de la historiografía cristiana. Son breves las referencias que hace al papel de lo musical dentro de la oración y la liturgia, destacando que incluso en cada casa cristiana se contaba con un pequeño “oratorio o monasterio” en el que se llevaban a cabo “los misterios de la vida santa”,³⁵¹ lo que consistía, entre otras cosas, en reflexionar sobre las Santas Escrituras y las revelaciones de los profetas, “cantar himnos”, y, citando a Filón de Alejandría, explica que “...no se limitan a la simple contemplación, sino que incluso *componen canciones e himnos a Dios*, usando todo tipo de metros y melodías...”.³⁵² Como puede notarse, toda referencia a comportamientos musicales, en estos primeros años, es de carácter vocal e individual. Aún no se contaba con un canto oficial de la Iglesia, lo que estaba en proceso de conformación y para eso había que esperar un par de siglos más.

El naciente clero se preocupó por mantener la parte musical sólo con voces poco elaboradas (no “artificiales”), sin ningún tipo de instrumento salvo la voz humana, pues eran considerados “cosa pagana”³⁵³ que “excitan y deforman las voces del canto”. Tres teóricos podríamos citar al respecto: Clemente de Alejandría (h.150-h.215 DC) decía que “sólo necesitamos un instrumento: la voz

³⁴⁸ Tradición tomada de las prácticas judías. Véase Cullin, *Breve historia de la música...*, p. 95.

³⁴⁹ Oliver Cullin, *Breve historia de la música en la Edad Media*, Paidós, España, 2005, pp. 100-101. El Gradual es el canto más antiguo y más importante de los cuatro que integran el coro de la Misa (los otros tres son el introito, ofertorio y comunión, que fueron introducidos posteriormente). Es un canto responsorial del coro que alterna con los versículos solistas del oficiante. Véase Richard H. Hoppin, *La música medieval*, Ed. Akal, España, 2000, p. 88.

³⁵⁰ Oliver Cullin, *Breve historia de la música en la Edad Media*, Paidós, España, 2005, pp. 101.

³⁵¹ Eusebio de Cesarea, *Historia Eclesiástica. La formación de la Iglesia desde el siglo I hasta el III*, traducción del griego: George Grayling, estudios introductorio: Alfonso Roper, Ed. Clie, Colombia, 2008, p. 78.

³⁵² Eusebio de Cesarea, *Historia Eclesiástica...*, p. 79. El subrayado es nuestro.

³⁵³ Curt Sachs, *La música en la antigüedad*, Biblioteca de iniciación cultural, Colección Labor, Barcelona, España, 1927, p. 26.

que acarrea la paz... para nada necesitamos el antiguo salterio, ni la trompeta, ni el címbalo, ni la flauta...”³⁵⁴ Poco después, san Juan Crisóstomo (347-407) también exclamaba en el mismo sentido: “aquí no hay necesidad de cítara, ni de plectro, ni de ningún instrumento... pero si quieres puedes convertirte a ti mismo en instrumento crucificando tu carne y tratando de realizar con tu cuerpo una armonía perfecta”.³⁵⁵ El propio san Agustín (354-430) sostenía que la música en la liturgia no era un problema en sí, sino más bien la percepción de la “belleza de la música”.³⁵⁶ Es decir, que al causar “placer” y emoción, debido a la capacidad sensual del hombre (va dirigida a la sensibilidad), la música (vocal e instrumental) puede excitar las pasiones y distraer del objetivo de la liturgia y el rezo, que es provocar la introspección, la gravedad y solemnidad. Con ello asumía que la música, a la que no niega poseer un carácter de “ciencia”,³⁵⁷ puede tender una trampa si no se cultiva con la debida razón y “movimiento ordenado y medible”, y con la perfección de las proporciones numéricas, similar a la perfección del alma. De no hacerse de este modo, como vía para el rezo, la música podría llevar al hombre a ser su víctima y a amarla sólo por el placer que le produce, “por el deleite que nos proporciona”.³⁵⁸ Es por eso que, influido por san Ambrosio, termina aceptando el uso de la música en los rituales, pero se decanta por el uso sólo de la voz, es decir, del canto, considerando que tanto el flautista y el tañedor de lira, aun poseyendo “ciencia” en su música, mientras ésta estimule las pasiones y el goce sensual, sin dirigir ese estímulo a amar a Dios, “nada pienso que es más vulgar que esa disciplina, ni más grosero”.³⁵⁹

Él mismo expresó que al escuchar los cantos en la iglesia fluctuaba entre el “riesgo del deleite y la experiencia del provecho”, pues en ocasiones descubría

³⁵⁴ Norbert Duforcq, *Breve historia de la música*, FCE, México, tercera reimpresión 1981, p. 17.

³⁵⁵ Duforcq, *Breve historia de la música*, p. 17.

³⁵⁶ Salvador Ginori Lozano, *Los agustinos y la música en la colonización de Michoacán*, Secretaría de Cultura de Michoacán, México, 2008, p. 24.

³⁵⁷ San Agustín, *De Música*, Ed. Alción, Argentina, 2000, pp. 36-38.

³⁵⁸ Ginori Lozano, *Los agustinos y la música en la colonización de Michoacán*, p. 24.

³⁵⁹ San Agustín, *De Música*, p. 38. Incluso, sus seguidores agustinos, más de casi ocho siglos después del monje africano, al fundarse la orden en 1244, y con la imposición de la Regla de San Agustín por parte de Alejandro IV en 1245, establecieron que “cuando oráis a Dios con salmos e himnos, que sienta el corazón lo que profiere la voz. Y no desééis cantar sino aquello que está mandado se cante; pero lo que no está escrito para ser cantado, que no se cante”. Véase Ginori Lozano, *Los agustinos y la música en la colonización de Michoacán*, p. 27.

que esa emoción alcanzada era provocada más “por el canto que por las cosas que se cantan”, de manera que le generaba una especie de sensación de pecado (“peco en ello”) que le hacía pensar que merecía el castigo y que prefería “no oír cantar”.³⁶⁰

El primer paso pues, del canto individual al colectivo (responsorial), constituyó un importante tránsito hacia la idea de una agrupación musical formalmente constituida al servicio de la liturgia. Nos referimos concretamente a la emergencia de la llamada *schola cantorum* –escuela de cantores–, atribuida al papa Gregorio I (590-604), que consistió básicamente en el establecimiento de un “coro papal” a través del cual el pontífice instituyó el “canto de la Iglesia”: el canto gregoriano o canto llano.³⁶¹ Con ello también se dio origen a otro género del responsorio: la antífona, que inicialmente eran textos de los salmos de David que cantaba la *schola cantorum* en canto llano antes de iniciar el oficio divino, y al parecer la ejecutaban dos coros de manera alternada.³⁶² De esta forma de canto se hablará con detalle en el Capítulo IV.

Del canto al instrumento

Esta incipiente participación colectiva coral será la primera manifestación primitiva de la capilla musical que empezó a delinear la agrupación de los siglos posteriores. Los especialistas coinciden en que esta agrupación coral se mantuvo por largos siglos medievales, y el dilema más significativo se presentó hacia el siglo IX, ante la posibilidad de incorporar instrumentos musicales al conjunto coral, lo que para algunos “evocaba las fiestas paganas de la sociedad”.³⁶³

En esta larga discusión, los sabios, guías y padres de la Iglesia tuvieron opiniones diferentes, y finalmente llevó a incorporar en el siglo X el primer instrumento: el órgano, con el solo fin de doblar las voces, lo que para algunos teólogos representó el inicio de la decadencia de la música religiosa,³⁶⁴ puesto que ello

³⁶⁰ En Enrico Fubini, *La estética de la música*, p. 81.

³⁶¹ Richard H. Hoppin, *La música medieval*, Ed. Akal, España, 2000, p. 57.

³⁶² Felipe Pedrell, *Diccionario técnico de la música*, Ed. Isidro Torres Oriol, Barcelona, 1897. Voz “Antífona”. Véase también Javier Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, Vol. I, Tesis Doctoral: Doctorado en Historia y Ciencias de la música, Universidad de Granada, Granada, 2007, p. 722.

³⁶³ María Justina de Pablo Balbitúa, *La música en la liturgia*, Editorial Monte Carmelo, Burgos 1992, p. 69.

³⁶⁴ Hay que señalar que para algunos autores, la verdadera decadencia de la música litúrgica inició con la Reforma (siglo XVI), cuando se dio apertura total al uso de

implicaba la gradual pérdida de su carácter sagrado, y, por otra parte, la creciente Iglesia cristiana tenía la encomienda de “purificar la música apartándola de los instrumentos y las danzas, tan a menudo entre los paganos”.³⁶⁵ Es importante señalar que según la opinión de otros, el órgano “contribuye a que el alma entre en un estado de recogimiento y meditación”, ya que incluso su peculiar sonido (timbre) se volvió “requisito necesario para dar carácter a la música religiosa”.³⁶⁶

El presbítero Ginés Campillo escribió en 1766 su *Compendio curioso del Atlas abreviado*, y en el apartado: “Origen de algunas noticias eclesiásticas después del nacimiento de Cristo”, registró que fue en el año 658 cuando “se introdujeron los órganos en los templos”, lo cual es un error ya aclarado por la historiografía actual. Como se mencionó, ahora se sabe en términos generales que fue hacia la segunda mitad del medioevo (siglos X-XI) cuando el órgano fue definitivamente aceptado para acompañar las voces de la *schola cantorum*, instituida por Gregorio I.³⁶⁷

El proceso de aceptación de instrumentos musicales en la liturgia cristiana fue largo y no exento de polémica al interior de la Iglesia.³⁶⁸ Y fue tan ferviente la aceptación, primero del órgano, que se le llegó a comparar con algunos pasa-

nuevos instrumentos musicales. Por otra parte, véase la obra de Antonio Eximeno, *Del origen y reglas de la música, con la historia de su proceso, decadencia y restauración*, tres tomos, Imprenta Real de Madrid, 1796. Edición facsimilar Editorial Maxtor, España, 2010. El autor señala que el contacto con los pueblos “bárbaros” del antiguo imperio romano provocó la crisis de la verdadera música [cristiana], además de que ésta no tuvo el cuidado de mantener por lo menos una “reliquia [musical] griega o latina”, debido a que desde los primeros tiempos el Imperio fue enemigo del cristianismo, de ahí que, si algún progreso es notorio en la evolución de la música, éste se le debe “atribuir a los cantores eclesiásticos que trabajaron inmensamente para reducir la salmodia y los antifonarios al estado en que hoy día los usa la Iglesia”. Tomo 3, Libro II, Cap. II, p. 130.

³⁶⁵ Norbert Duforcq, *Breve historia de la música*, FCE, México, tercera reimpresión 1981, p. 18.

³⁶⁶ L. Serrano, *Música religiosa o Comentario teórico práctico del Motu Proprio*, Gustavo Gili Editor, Barcelona, 1906, p. 141.

³⁶⁷ Ginés Campillo, *Compendio curioso del Atlas abreviado, el que con mucha claridad da noticia de todo el mundo y cosas inventadas*, Ed. Juan de San Martín, Madrid, 1766, p. 237. También registra que en el año 410 “se introdujeron las campanas en las Iglesias por San Paulino”, p. 236.

³⁶⁸ También la Iglesia protestante de Lutero y Calvino tuvo esta vacilación entre aceptar la “música” como parte fundamental en la liturgia. Mientras estos dos cismáticos la aceptaron, incluso adaptaron varios salmos a sus cantos, Zwinglio, en su afán de

jes de la Biblia, en los que se decía que las dos pieles de elefante que formaban el órgano representaban las dos Leyes divinas; los doce fuelles eran los doce patriarcas y los doce tubos por donde emitía el canto, eran los doce apóstoles “que con su voz poderosa han llenado de sonidos la tierra”.³⁶⁹ Era evidente la fuerte carga simbólica-religiosa que se le había otorgado al citado instrumento.

Fuera del ámbito eclesiástico, la formación de las capillas reales hispánicas también tuvo un desarrollo similar, tal como lo demuestra la historia musical de la casa real de Aragón, que desde 1297 contaba con cantores, y posteriormente, hacia 1316 se le sumó el organista Johannes Anglicus. Bajo el reinado de Pedro IV, el Ceremonioso, de la casa catalano-aragonesa, en 1347 ordenó contar con cinco frailes cantores y el organista alemán Gilet lo Gay. Por estos años, dichos “cantores de la capilla real aragonesa cambiaron su apelativo por el de chantres”.³⁷⁰ Las capillas eclesiásticas y las de la realeza guardan un fuerte paralelismo debido a que éstas últimas, además de ser empleadas para “atender sus prácticas religiosas”, también solían incluir entre sus miembros a los mejores músicos, quienes regularmente eran proporcionados por las capillas de iglesias catedrales, que eran estas instituciones las que siempre acapararon a los más diestros y capaces, tal como sucedió en el Nuevo Mundo.

Esta prominencia y liderazgo de las capillas musicales de las catedrales marcó de manera importante el desarrollo de la amplia variedad de capillas europeas. Y así como el órgano fue el instrumento de entrada hacia nuevos campos sonoros de la música eclesiástica, de inmediato le siguieron otros instrumentos con los que se pretendió llenar el amplio espacio arquitectónico de las catedrales góticas,³⁷¹ además de la ampliación del espacio para el órgano, que también cre-

“austeridad”, la “rechazó en el culto por creerla sensual y antirreligiosa”. Véase Juan de la Cruz, *Música y Religión*, Editorial Monte Carmelo, Burgos, 1951, pp. 167-168.

³⁶⁹ María Teresa Suárez, *La caja de órgano en Nueva España durante el barroco*, CENIDIM, México, 1991, p. 18. Incluso hasta entrado el siglo XVII se seguía comparando al órgano con la santísima Trinidad, en donde el organista representaba “al Padre”, el que da el aire al fuelle era el Hijo, mientras que el aire mismo vendría a ser “el Espíritu Santo”. Véase Jacques Chailley, *40,000 años de música*, Luis de Caralt Editor, Barcelona, España, 1970, p. 18.

³⁷⁰ Maricarmen Gómez, “Música y corte a fines del Medioevo: el episodio del Sur”, en Maricarmen Gómez (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, tomo 1: Desde los orígenes hasta c. 1470, Fondo de Cultura Económica, España, p. 267.

³⁷¹ Juan J. Sendra y Jaime Navarro, “Análisis acústico de los tipos eclesiales”, Universidad de Sevilla, pp. 169-172. En línea: http://www.sea-acustica.es/fileadmin/publicaciones/publicaciones_4355gx040.pdf Consultado el 20 de abril de 2017. Véase también la

ció en proporciones dando origen al llamado órgano de tribuna.³⁷² Esta nueva transición sonora influyó directamente en el diseño de la capilla musical, tanto en el número de cantores como en la producción musical. De ser un espacio de reunión y asamblea, la catedral pasó a constituirse como un escenario que presentó nuevos problemas de carácter acústico, que debían resolverse en beneficio no sólo de la liturgia propiamente dicho, sino también de la “predicación” y su inteligibilidad, y con ello, la claridad de los cantos y su acompañamiento instrumental.³⁷³ El aumento en el número de fieles propició el de la espacialidad (catedrales góticas con ábsides semicirculares, múltiples naves y capillas laterales³⁷⁴), y a su vez propició el incremento en el número cantores de la capilla, y del órgano, así como la introducción posterior de otros instrumentos musicales de viento.

Fue entonces necesario reglamentar con mayor énfasis su uso y delimitar su intervención para no hacer de la liturgia una fiesta conducida por el desenfreno. En la sesión XXII del Concilio de Trento (1545-1563), instrumento de la Contrarreforma en los años en que se empezaba a conquistar y colonizar el continente americano, fue claro al afirmar que “se alejen de las Iglesias toda clase de música de órgano o canto que lleve mezclado algo impuro o lascivo”.³⁷⁵ En este intento la jerarquía eclesiástica pretendió ser mucho más estricta con la música, y estaba decidida a iniciar un proceso de depuración de la liturgia, no sólo en su aspecto musical, sino en general. El cisma propiciado por Lutero y el sector protestante obligó a tomar serias medidas de este tipo. Incluso, el cardenal Pallavicini, en el siglo XVII, llegó a opinar que “se trató de desterrar por completo la música de los sacrificios y de la liturgia”.³⁷⁶

Pero nuevamente salió en defensa el sector más progresista del clero que consideraba que si bien la contaminación o profanación de la música sagrada era un asunto de las pasiones humanas (no de las formas ni de los instrumentos musicales en sí), eran éstas las que tenían que ser sancionadas y corregidas, en lugar

valiosa tesis doctoral de Alicia Alonso Carrillo, “El sonido de las catedrales de Sevilla y Granada: Acústica y recuperación patrimonial”, Tesis doctoral, Departamento de Construcciones Arquitectónicas, Universidad de Sevilla, 2016.

³⁷² María Teresa Suárez, *La caja de órgano en Nueva España durante el barroco*, CENIDIM, México, 1991, pp. 18-20.

³⁷³ Juan J. Sendra y Jaime Navarro, “Análisis acústico de los tipos eclesiales”, p. 171.

³⁷⁴ Alicia Alonso Carrillo, “El sonido de las catedrales de Sevilla y Granada...”, pp. 26-27.

³⁷⁵ *Concilio de Trento*, Sesión XXII, Capítulo X, “Decreto sobre lo que se debe observar en la celebración de la misa”. Edición de Anastasio Machuca Díez, Madrid, 1903, p. 250.

³⁷⁶ De la Cruz, *Música y Religión*, p. 175.

de pretender desterrar la música por completo, que para un siglo XVI-XVII, era poco menos que imposible. Más que desterrar la música de la liturgia, y mucho menos los instrumentos musicales, éstos se fueron agregando de manera gradual por lo menos desde el siglo XIV, no otorgándoles ninguna autonomía como instrumentos de culto o solistas, sino siempre subordinados al coro, apoyando las voces. “La importancia de su oficio no está precisamente en formar una parte distinta del coro, sino en completarle, en realizar más su pujanza y majestad”.³⁷⁷

Capilla Musical Hispalense: Modelo de las Novohispanas

La capilla musical novohispana es heredera directa de aquella agrupación coral medieval que al paso de los siglos se fue transformando en un conjunto también instrumental. La catedral de Sevilla fue el principal modelo para las capillas musicales americanas, pues desde el siglo XVI fue ésta la que proporcionó tanto las ordenanzas, estructura y hasta los libros de coro que se utilizarían en las funciones litúrgicas en los primeros años coloniales.³⁷⁸ Gonzalo Roldán sostiene que “los obispados del Nuevo Mundo fueron sufragáneos o dependientes de la archidiócesis de Sevilla hasta que el 11 de febrero de 1546 se crearon las tres primeras archidiócesis del Nuevo Mundo: Santo Domingo, México y Lima”.³⁷⁹ Y una vez erigidas ya como archidiócesis, la relación entre las catedrales novohispanas y la hispalense se prolongó por muchos años más.

³⁷⁷ Serrano, *Música religiosa o Comentario teórico práctico...*, p. 141.

³⁷⁸ En 1536, Cristóbal de Campaya fue enviado desde la catedral de México a la de Sevilla para conseguir “libros para el coro”, “regla de pergamino”, “oficiero natural divino”, “entonaciones de himnos...” Las instrucciones eran que buscara en Sevilla a “Peña [Francisco Peña Losa?], benemérito y cantor” quien le ayudaría a conseguir este material musical; véase Fernando Zamora y Jesús Alfaro Cruz, “Cristóbal de Campaya y la fabricación del primer reglamento de coro de América”, en Memoria del II Coloquio Musicat, *Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2007, p. 75-80. El musicólogo Stevenson estuvo consciente de esta relación intercatedralicia, es por eso que sostuvo que la catedral de Sevilla por muchos años fue modelo de las de ultramar; en Stevenson, *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*, Alianza Música, España, 1992, p. 127.

³⁷⁹ Gonzalo Roldán Herencia, “La música eclesiástica en Nueva España según documentos papales”, en María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (coords. y eds.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Editorial Universidad de Granada, España, 2007, p. 280.

Los maestros de capilla de la catedral de Sevilla, desde el siglo XIV, se dedicaron especialmente a la instrucción y dirección del coro,³⁸⁰ conformado por los “niños seises” y los capellanes,³⁸¹ es decir, de los cantores de polifonía y contrapunto, quienes además se solían alojar con el maestro de capilla.³⁸²

Hacia finales del siglo XV la actividad musical de la capilla hispalense se destacó más por el desarrollo de las voces que de los instrumentos. Y aunque sí se contó con ministriles de sacabuche y chirimía (cuando la disponibilidad y las circunstancias económicas lo permitían), éstos tuvieron la misma función que el órgano: doblar las voces o suplirlas,³⁸³ y actuaban casi de manera exclusiva en las procesiones. Incluso, estos instrumentistas eran contratados para tocar en algunas ceremonias específicas, pero no formaban parte de la plantilla de músicos. De hecho, la mayor solemnidad del canto de los oficios divinos estuvo centrada en la “enseñanza a los mozos de coro” así como en el conjunto de veinte voces graves, llamados por eso “veinteneros”. El único instrumentista al que se le pondrá especial atención e interés, es el organista, y lo será con el mismo tratamiento que a los eventuales instrumentos de viento: “acompañar el canto”, no con tareas de solista.³⁸⁴

Sólo hasta 1526 el cabildo hispalense aceptó que “se resciban cinco menestri- les altos... tres chirimías que sean tiple e tenor e contra e dos sacabuches en esta santa Iglesia [...] con salario honesto e tal que no fuere mucho más que lo que se les da en vezes”.³⁸⁵ La incorporación definitiva de estos instrumentos marcó el inicio de una nueva etapa de florecimiento que convirtió a la capilla musical

³⁸⁰ Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS), Sección IX: Fondo histórico nacional, Libro 125, legajo 15/1. Bula *Ad exequendum*, Eugenio IV, 24 de septiembre de 1439.

³⁸¹ Simón de la Rosa y López, *Los seises de la catedral de Sevilla*, Imprenta de Francisco de P. Díaz, Sevilla, 1904, pp. 61ss. Se les llamaba “seises” por el número de niños cantores (seis) que componían el conjunto coral de la catedral; éstos cantaban la parte aguda de las obras puesto que no se permitía la participación de mujeres en los oficios; véase Don Michael Randel, *Diccionario Harvard de Música*, Diana, México, 1994, p. 449. El número de cantores para el servicio coral fue variando a lo largo de la edad media, desde 32, 24, 20, hasta quedar en seis en el siglo XVI; véase Robert Stevenson, *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*, Alianza Música, España, 1992, pp. 42-43.

³⁸² Stevenson, *La música en las catedrales españolas...*, p. 178.

³⁸³ José Enrique Ayarra Jarne, *La música en la catedral de Sevilla*, Edición del autor, sin número de páginas, Sevilla, 1976.

³⁸⁴ Ayarra Jarne, *La música en la catedral de Sevilla*, 1976.

³⁸⁵ Citado en Ayarra Jarne, *La música en la catedral de Sevilla*.

hispalense³⁸⁶ en un imponente conjunto sonoro que impuso su primacía “como centro musical de referencia para todo el reino, con un nivel de excelencia artística sólo superado, durante el reinado del Emperador [Carlos V], por la Capilla Papal de Roma”.³⁸⁷ De esto dejó testimonio el clérigo cronista de Sevilla, Alonso de Morgado, quien escribió en 1587:

...La música y capilla así de voces como de ministriles, chirimías, sacabuches, bajón, flautas, cornetas y todos instrumentos, pueden competir con el mejor de toda la cristiandad, porque no hay tasa en los músicos, ni en sus salarios, como lo merezcan sus voces y habilidades... Y así es cosa del cielo en esta Santa Iglesia, la suavidad de su música, y por cantarse siempre en ella la de aquellos maestros que mejor han compuesto.³⁸⁸

Sobre esta “competencia” entre las catedrales volveremos en otro capítulo. La cita anterior es elocuente por sí misma, y con ella deseamos dejar en claro la fuerte impronta en asuntos musicales (y muchos otros) que aquella catedral ejerció sobre las catedrales novohispanas. Por ejemplo, con tal de contar siempre con los mejores ministriles, los capitulares guadalajarenses llegaron a solicitar al rey, en los primeros años de la colonia, que los clérigos enviados al Nuevo Mundo fueran examinados en la península antes de atravesar el océano, pues acá no se contaba aún con el personal suficiente. Pedían que

...se examinen allá sus habilidades y suficiencias, así en canturía como en lo demás perteneciente al servicio de la Iglesia; porque estas iglesias, especialmente ésta, son pobres... [y] no pueden sustentar capilla ni cantores, ni ministriles...

³⁸⁶ Incluso se considera que esta transformación sonora de la capilla corresponde en sentido estricto a un *modo hispánico*, que incluso llegó a influir en la propia capilla papal, que por siglos fue el modelo de capillas musicales imponiendo el tradicional *modo románico* de estas corporaciones, más austeras y caracterizadas por la defensa del uso del órgano y las voces. Véase Klaus Pietschman, “Músicos y conjuntos musicales en las fiestas religiosas de la fiesta nacional de Santiago en Roma antes del Concilio de Trento”, en *Anthologica Annua*, núm. 46 (1999).

³⁸⁷ Andrés Moreno Mengíbar, “La música en la Sevilla Imperial”, en Arsenio Moreno Mendoza (ed.), *Orto Hispalensis. Arte y cultura en la Sevilla del Emperador*, CSIC, Ayto. de Sevilla, Sevilla, 2001, p. 132.

³⁸⁸ Alonso de Morgado, *Historia de Sevilla*, Libro cuarto, Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de León, Sevilla, 1587, p. 102f.

y los que se hubiesen de proveer por beneficiados en esta iglesia y en las demás, fuesen cantores y buenos eclesiásticos.³⁸⁹

En este punto, insistimos, la catedral de Sevilla jugó papel fundamental toda vez que le correspondió “examinar” a algunos ministriles y después expedir las respectivas constancias de ello antes de que los músicos vinieran al Nuevo Mundo, a la nueva aventura.

Las capillas novohispanas: siglo XVI

Si bien en otro capítulo desarrollaremos a detalle la evolución tímbrica de las catedrales estudiadas, sirvan estas notas sólo para prefigurar el desarrollo del conjunto musical, y su implantación desde la catedral hispalense a las catedrales del Nuevo Mundo. Esto nos lleva a hacer la aclaración de que el modelo de capilla musical establecido en América no fue, ni pudo haber sido, una implantación tal y como funcionó en tierras peninsulares. Uno de los motivos es porque la realidad y circunstancia americana difería con mucho de la hispánica: acá se vivía un proceso de evangelización y transformación de la cultura indígena; la función misional de los frailes (además de enseñar música y otros oficios); tensiones entre el clero secular y el regular, tanto por motivos jurisdiccionales como de funciones;³⁹⁰ falta de personal capacitado y de materiales musicales para la instrucción, así como la falta de instrumentos. Estas situaciones, entre muchas otras, provocaron que “en la práctica se tomaran muchas decisiones sobre la marcha, a tenor de las circunstancias”, lo cual, en un principio, “hacía imposible la formación sistemática de personal musical”.³⁹¹

³⁸⁹ Alberto Santoscoy hace esta cita de un Acta de Cabildo de Guadalajara en sus “Fragmentos de nuestra historia musical II. Notas sobre la capilla de música de la catedral”, citado por Gabriel Pareyón, “La música de la catedral de Guadalajara”, *Heterofonía. Revista de investigación musical*, número 116-117, Cenidim, México, enero-diciembre de 1997, p. 102.

³⁹⁰ Ricard sostiene que el problema estuvo principalmente en la mala distribución de los regulares, lo cual provocó escasez de personal en unas zonas y sobrepoblación en otras. Véase Robert Ricard, *La conquista espiritual de México*, FCE, México, 5ª reimpresión, 2000, [1947], pp. 150-161. Por su parte, Israel agrega que el conflicto entre regulares y seculares, con fuertes acusaciones mutuas, se volvió una disputa por las almas. Véase Jonathan Israel, *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670*, FCE, México, 1980, pp. 35-67.

³⁹¹ Cristina Urchueguía, “La colonización musical de Hispanoamérica”, en Maricarmen Gómez (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 2: De los reyes católicos a Felipe II, FCE, Gobierno de España, España, 2012, p. 481.

Lourdes Turrent coincide con la idea de lo complicado que resultó el establecimiento de la nueva práctica musical hispánica en tierras americanas, pero por otro lado, pese a ello destaca que los primeros frailes franciscanos encontraron una eficaz manera de instruir a los indios a través de organizar grandes fiestas que “demostrarán a los naturales el gusto que ellos también tenían por las danzas y la música”, con lo que en poco tiempo despertaron el interés del pueblo en general, de manera que se propusieron realizar un ambicioso plan que consistía en formar un “clero indígena modelo” al que le enseñarían “letras grandes y griegas, a pautar y apuntar así canto llano como canto de órgano, a encuadernar, a iluminar...”. Para ello, de mucha ayuda fueron los “ministriles que llegaron de Castilla y se repartieron, a petición de los frailes, por los principales pueblos”.³⁹²

Con lo antes dicho debemos distinguir dos vertientes en el desarrollo de la música sacra: el de la música en el contexto de la evangelización, emprendida por los frailes, y la música desarrollada en las catedrales, que es la que nos ocupa y que tuvo su principal modelo en la catedral de Sevilla, como quedó dicho.

En el nacimiento de los grupos corales de las iglesias catedrales novohispanos estuvo ausente la figura del maestro de capilla como responsable de dicha agrupación, y consideramos que fue el sochantre o el organista quienes en primera instancia hicieron el papel de maestro de capilla, es decir, dirigir el coro. En los primeros modelos acordados por los monarcas españoles y la Iglesia católica de cómo quedarían los cabildos y la “organización de sus iglesias” en la América hispánica (Capitulaciones de 1512), se estableció que las catedrales tuvieran, entre otros cargos, “6 acólitos, 6 capellanes de coro, un sacristán, un mayordomo de fábrica, organista, canciller, pertiguero y perrero”.³⁹³ Nótese que en este rubro no aparece el maestro de capilla, mientras que se privilegia la participación de los capellanes de coro y del organista, esquema que se había tenido en las catedrales desde la Baja Edad Media. Tanto en la catedral guadalajareña como en la vallisoletana veremos que este fenómeno se reprodujo, pues en sus respectivas corporaciones musicales primigenias ni chantres ni maestros de capilla fueron quienes dirigieron sus destinos estrictamente musicales (es

³⁹² Cfr. Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, FCE, México, 1993. Véase pp. 121-122.

³⁹³ En Rafael Gómez Hoyos, *Las Leyes de Indias y el Derecho eclesiástico en la América española e Islas Filipinas*, Tesis para obtener el grado de doctor en Derecho Canónico, Pontificia Universitas Gregoriana-Ediciones Universidad Católica Bolivariana, Colombia, 1945, p. 214. El subrayado es nuestro.

decir, composición y dirección musical), sino que esa responsabilidad recayó inicialmente en un organista y un sochantre, respectivamente.³⁹⁴

La capilla guadalajarensis: siglo XVI

Cabe recordar parte de lo expuesto en el capítulo I sobre el establecimiento de las diócesis de este estudio: aunque la capital del reino de Nueva Galicia fue por decreto Compostela, en 1540, los poderes (civil y eclesiástico) de facto se establecían en Guadalajara. En 1548 se fundó la diócesis neogallega,³⁹⁵ y doce años después Guadalajara fue reconocida como la capital del reino, que en realidad ya funcionaba como tal desde su establecimiento definitivo en 1542, en el Valle de Atemajac.³⁹⁶ De la actividad musical en Compostela no conocemos hasta ahora nada, por lo que las primeras referencias son a partir de la década de 1550, cuando en Guadalajara “el templo de San Miguel fungía como catedral provisional”.³⁹⁷

Las primeras capillas musicales guadalajarenses (también la vallisoletana y todas las del Nuevo Mundo), funcionaron bajo el mismo esquema como lo hicieron en el Viejo: ni órganos ni otro tipo de instrumentos hicieron presencia en los primeros años y las gestiones iniciales sobre asuntos musicales fueron sobre adquisición de “libros para esta iglesia”, cuando Alonso de Vera era secretario del cabildo eclesiástico y Francisco Ruiz sochantre, en 1552.³⁹⁸ Estos libros

³⁹⁴ Véase Ruiz Caballero, “La música religiosa en Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, Morelia, Michoacán, 2005, p. 237; Cristóbal Durán, “Música y músicos de la catedral de Guadalajara. Siglos XVI-XIX”, en Arturo Camacho Becerra (coord. gral.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo I, El Colegio de Jalisco, México, 2012, p. 172. El sochantre era el encargado de enseñar y dirigir el canto llano entre los capellanes de coro, y regularmente con esta función figuraba como auxiliar del maestro de capilla.

³⁹⁵ Tomás de Híjar Ornelas, “Las sedes provisionales de la Catedral de Guadalajara”, en Arturo Camacho Becerra (coord. gral.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo I, El Colegio de Jalisco, México, 2012, p. 23.

³⁹⁶ Tomás Calvo, “Una pastora y su rebaño en las praderas del tiempo: catedral y ciudad (siglos XVI-XVIII)”, en Arturo Camacho Becerra (coord. gral.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo I, El Colegio de Jalisco, México, 2012, p. 99.

³⁹⁷ Cristóbal Durán, “Música y músicos de la catedral de Guadalajara. Siglos XVI-XIX”, en Arturo Camacho Becerra (coord. gral.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo I, El Colegio de Jalisco, México, 2012, p. 165.

³⁹⁸ AHAG, Serie Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 1, 5 de julio de 1552, Fol. 05v.

fueron utilizados por el incipiente grupo coral, y con ello estaban reproduciendo parte del esquema litúrgico sevillano, principalmente.³⁹⁹

En la sesión del cabildo de septiembre de 1569, cuando era mayordomo de la catedral el célebre poeta español Bernardo de Balbuena,⁴⁰⁰ el cabildo manifestó su intención de adquirir algunos instrumentos musicales para la capilla, por lo que envió a un emisario a Michoacán para que también buscara algunos “tres o cuatro indios diestros en el canto y música”. La indicación fue procurar un “bajón e una música de chirimías que sean muy finas y otra de orlos y cornetillas”, y al parecer, sin importar lo que ello costara.⁴⁰¹

La cita anterior evidencia también, además de la estrecha relación con la catedral michoacana, la temprana participación indígena en los coros e instrumentos gracias a sus desarrolladas capacidades musicales. Si bien la cita anterior no es evidencia contundente de que la catedral guadalajareña haya empezado a utilizar los mencionados instrumentos en estos años (salvo el solicitarlos), lo cierto es que constituye un paso importante hacia una transformación esencial del conjunto, pero además es un claro indicador de las relaciones musicales que estas dos ciudades compartieron desde los primeros años de sus respectivas fundaciones. Esta relación e intercambio de músicos, música e instrumentos persistió hasta el siglo XVIII y posterior. La crónica de Francisco Arnaldo de Ysassy,⁴⁰² lo deja de manifiesto pues todavía a lo largo del XVII (1648) destacó las destrezas y las habilidades musicales de los indios, como más adelante se mencionará. Al describir en su crónica la historia de los prelados del obispado michoacano,

³⁹⁹ Véase Javier Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, Vol. I, Tesis Doctoral: Doctorado en Historia y Ciencias de la música, Universidad de Granada, Granada, 2007, p. 269.

⁴⁰⁰ Fue nombrado el 25 de febrero de 1569. AHAG, Serie Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 2, fol. 21f.

⁴⁰¹ AHAG, Serie Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 2, 30 de septiembre de 1569, fol. 28v-29f. El subrayado es mío. Fue por estos años que también otras capillas musicales de iglesias catedrales estuvieron en formación, como la de Oaxaca hacia el final del siglo, en la que tuvo importante participación los músicos indígenas. Véase Aurelio Tello, “La música colonial en Oaxaca”, en *Historia del arte de Oaxaca. Colonia y siglo XIX*, Vol. II, Gobierno del Estado de Oaxaca, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, México, 1997, pp. 319-320. Cfr. Ryszard Rodys, “Capilla musical de la catedral de Oaxaca, siglos XVI-XIX”, ponencia presentada en el Coloquio “*Ritual sonoro catedralicio en la Nueva España y el México Independiente*”, celebrado en Oaxaca, México, noviembre de 2011.

⁴⁰² En Jean-Pierre Berthe, Óscar Mazín (edits.), *Reinar por ‘relación y noticia’. Cinco informes del obispado de Michoacán (1619-1649)*, El Colegio de San Luis, México, 2018, p. 170.

no pasa por alto la estancia que algunos de ellos tuvieron en Guadalajara, así como las fiestas que ahí dotaron, además de haber estudiado artes y teología en los colegios novogalaicos.

Debemos señalar tres momentos claves en el proceso de conformación de la capilla guadalajareense, pues consideramos que significan su establecimiento formal y definitivo. Primero, la creación de la plaza de maestro de capilla, lo que sucedió en 1570 con la contratación del músico y clérigo Antonio de Vera, quien cumplió diversas funciones musicales y eclesiásticas: cura, sochantre, diácono, maestro de canto, apuntador, además de hacerse cargo de la capellanía del conquistador Miguel de Ibarra.⁴⁰³ Debido a las múltiples actividades que realizaba, en 1571 el cabildo le otorgó aumento de salarios de “ciento y sesenta pesos de maestro de capilla y cien pesos de sochantre”,⁴⁰⁴ siendo ésta la primera mención de la plaza de maestro de capilla en la catedral guadalajareense.⁴⁰⁵ Al año siguiente, en 1572, se registró la contratación del clérigo Alonso Vélez Sarmiento como maestro de capilla, quien dio continuidad a la labor de Vera y también fue pieza clave en el desarrollo y conformación de la capilla en este siglo. El cabildo lo nombró titular de ella con “salario de trescientos pesos de oro común, de esta manera: ciento y cincuenta pesos de fábrica a título de maestro de capilla y los ciento de cuatro novenos a título de sochantre.”⁴⁰⁶ Después de Vera, fue Vélez quien estuvo a cargo la capilla de manera intermitente desde sus primeros años, y fue Vélez quien introdujo los primeros instrumentos de viento al conjunto. Los pocos vecinos con los que contaba la ciudad le reconocían y agradecían el haberles traído “música de españoles” y haber “enseñado [a] muchos discípulos así en el canto llano como en el canto de órgano e con

⁴⁰³ Matías de la Mota Padilla, *Historia del reino de Nueva Galicia en la América septentrional* (1742), Universidad de Guadalajara, Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, Guadalajara, 1973, pp. 107, 139, 143ss.

⁴⁰⁴ AHAG, Serie Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 2, 15 de mayo de 1571, fol. 64f-64v.

⁴⁰⁵ Es muy probable que Vera sea la misma persona que estuvo en la catedral de Puebla, que también cumplió tareas eclesiásticas y musicales, considerando que los dos años que no aparece en la documentación poblana (1570-1571), es el periodo en que está registrado en los documentos de la catedral guadalajareense. Véase Omar Morales, “La música en la catedral de Puebla de los Ángeles (1546-1606). Primera parte: magisterio de capilla”; en *Heterofonía. Revista de investigación musical*, julio-diciembre de 2003, núm. 129, CENIDIM, México, pp. 9-47.

⁴⁰⁶ AHAG, Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 2, 11 de abril de 1572, Fol. 72v.

su industria se ha ilustrado mucho el servicio de la dicha iglesia...”.⁴⁰⁷ Vélez es también pues el precursor de la enseñanza musical.

El segundo momento clave de la capilla fue en 1584, cuando en septiembre los capitulares “mandaron poner ciertas ordenanzas puestas en una tabla en el coro por donde se habían de regir. Que las había e hubieron por buenas y mandaban y mandaron se guarden según e como en ellas se contiene, las cuáles están rubricadas de todos los señores capitulares”.⁴⁰⁸ Tales ordenanzas regirían a todos los asistentes al coro, incluyendo capitulares y cantores de la capilla. Y aunque tales ordenanzas establecen obligaciones que tanto capitulares como capellanes conocían de antemano (asistencia a los oficios, maitines, misas, púlpito, procesiones, entierros y demás ceremonias), éstas hacen especial énfasis en el aspecto disciplinario, y tres años después el propio cabildo volvió a ratificar tales ordenanzas, “obligaciones, ministerios... y condiciones”, y advertían que si a los oficiales les pareciera “que no puedan cumplirlas, se despidan de ser capellanes desde luego para que// su Señoría y los señores del cabildo puedan proveerlas...”.⁴⁰⁹ La existencia de una “reglamentación de las actividades litúrgicas” y, principalmente, su aplicación, evidencian, por una parte, que la corporación musical al servicio de la liturgia tenía ya una constitución formal, y por la otra, el deseo de emular la estructura (calendario litúrgico, organización interna, distribución espacial, etc.) de las grandes catedrales de la cristiandad peninsular.⁴¹⁰

El tercer momento, y definitivo, fue cuando hacia 1590 la corporación está convertida ya en una capilla aerófona, es decir, que presumiblemente cuenta ya con nuevos instrumentos de viento como las trompetas y el bajón,⁴¹¹ mismos que fueron ejecutados por indios “trompeteros” a quienes se les asignó un salario de veinte pesos.⁴¹² En septiembre de 1592, en el cabildo “se acordó que Joan de Fernández, indio que sirve de *bajón* para la música y canto de órgano de esta

⁴⁰⁷ AGI, *Guadalajara*, 47, *Informaciones: Alonso Vélez Sarmiento...*

⁴⁰⁸ AHAG, Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 3, 27 de septiembre 84, fol. 10v.

⁴⁰⁹ AHAG, Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 3, 16 de febrero de 1587: “Condiciones de capellanes”, fols. 26-f.26v.

⁴¹⁰ Javier Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, Vol. I, Tesis Doctoral: Doctorado en Historia y Ciencias de la música, Universidad de Granada, Granada, 2007, p. 269.

⁴¹¹ El bajón es un instrumento de viento de la familia de los oboes, de lengüeta doble, utilizado entre los siglos XVI-XVIII, precursor del actual fagot. Véase Don Michael Randel, *Diccionario Harvard de Música*, Ed. Diana, México, 1994, p. 348, voz: “Oboe, familia del”.

⁴¹² AHAG, Serie Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 3, 13 de agosto de 1591, fol. 79v.

Santa Iglesia, que desde hoy dicho día gane cada un año cuarenta pesos de oro común de salario [...] con obligación de acudir a todas las cosas que la capilla acudiese habiendo canto de órgano, o no lo habiendo”.⁴¹³

Es altamente probable que estos instrumentos se empezaran a utilizar desde poco antes, lo cierto es que estas citas van mostrando la gradual constitución de una capilla instrumental, de manera que hacia el fin de siglo se va haciendo cada vez más explícita la distinción entre quienes son “cantores” y quienes son “músicos”, es decir, instrumentistas. Otro aspecto sumamente relevante es que esta temprana transformación de la capilla en agrupación instrumental, incluyó un repertorio polifónico (“canto de órgano”), lo cual habla de una clara visión progresista en el desarrollo de los servicios litúrgicos, y de lo que abordaremos con mayor detalle en los siguientes apartados. Y no menos importante es destacar que la composición étnica de esta agrupación (fuerte presencia indígena) fue fundamental en la mencionada evolución tímbrica. Los nativos americanos destacaron desde los primeros años del virreinato (y seguramente desde antes) por poseer enorme talento musical. Vale la pena la cita de Thomas Calvo, al respecto: “los talentos de los indios y las necesidades del culto explican que el canto y la música hayan registrado entre ellos grandes progresos”.⁴¹⁴ La propia documentación evidencia la recurrencia por parte de las autoridades eclesiásticas para pretender sus servicios como músicos, de manera que “no deja lugar a dudas de que fueron dueños de un talento que en repetidas ocasiones ni los peninsulares poseían”.⁴¹⁵

Enseguida presentamos un cuadro con los primeros músicos que formaron parte de la capilla musical, así como, en la medida de lo posible, incluimos también el instrumento que cada uno de ellos ejecutaba.

Esta primigenia capilla musical adoleció, como muchas otras capillas del reino, de escasez de dineros y de instructores capacitados para continuar con la actividad musical.⁴¹⁶ El corto número de músicos y cantores era un problema que se resolvía con la asistencia de músicos de otras catedrales como la de la ciudad

⁴¹³ AHAG, Serie Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 2, 8 de septiembre de 1592, fol. 105v. el subrayado es nuestro.

⁴¹⁴ Calvo, *Poder, religión y sociedad...*, p. 134.

⁴¹⁵ Durán Moncada, “Música y músicos de la catedral de Guadalajara. Siglos XVI-XIX”, p. 195.

⁴¹⁶ El fenómeno de inestabilidad inicial lo vivieron la mayoría de las catedrales del reino. Los músicos de la capilla de Puebla también fueron despedidos en 1571 por motivos económicos y “por no haber maestro de capilla”, véase Montserrat Galí Boadella, “La fundación del Colegio de Infantes de Puebla en su contexto histórico artístico”, en Memoria del 1° Coloquio Musicat: *Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, México, 2006, p. 248.

de México, Puebla, Valladolid o incluso la de Sevilla, aunque en ocasiones nada podía resolver el problema. La falta de recursos impidió su desarrollo y provocó que entre 1581 y 1596, cantores, músicos y maestro de capilla fueran despedidos por lo menos en cinco ocasiones. Estas clausuras de la capilla no solían durar más de un año según la gravedad de la crisis, de manera que cuando la tesorería de la catedral lograba recomponer sus finanzas con los diezmos y las fundaciones de capellanías, entonces el cabildo re-contrataba a los músicos.⁴¹⁷

Cuadro II-1⁴¹⁸

Algunos de los músicos de la catedral de Guadalajara Siglo XVI

Músico	Instrumento/ Plaza	Año	Comentarios
Francisco Ruiz	Sochantre	1552	Es el primer sochantre del que se tiene noticia, y tuvo "treinta pesos anuales de sueldo".
Alonso Sánchez de Miranda	Chantre y sochantre	1561	Sustituyó a Francisco Ruiz
Pedro de Merlo	Organista	1559- 1569	Nombrado organista en distintas ocasiones, sólo porque "no hay otro que taña el órgano en esta ciudad".
Joan Romano	Organista	1567	Nombrado en julio de 1567.
	Bajón, chirimías, orlos y cometillas	1569	En septiembre de 1569, el cabildo ordenó traer de Mchoacán músicos que toquen estos instrumentos.
Antonio de Vera	Cura, sochantre, diácono, "enseñe a cantar a mozos de coro", apuntador, y que "sirva capellanía"	1570	En febrero de 1570, le fueron otorgados todos estos cargos. En 1571 se le menciona como maestro de capilla, aunque se desconocen detalles de su nombramiento.
Juan Pablo	Cantor	1570	
Alonso de Vélez Sarmiento	Maestro de capilla y sochantre	1572	En abril de 1572 recibió las dos plazas; en años posteriores fue despedido y recontratado en más de tres ocasiones.
Gubia	Mbozo de coro	1573	
Xuárez	Organista	1572	En febrero de 1573 es mencionado como tal, con "50 de salario por año desde 1 de diciembre de 72".

⁴¹⁷ Para este tema de las clausuras de la capilla en el siglo XVI, véase Durán Moncada, "Música y músicos de la catedral de Guadalajara. Siglos XVI-XIX", pp. 180-183: apartado: "Inestabilidad y clausuras de la capilla".

⁴¹⁸ Este cuadro fue reproducido en Cristóbal Durán, "Música y músicos de la catedral de Guadalajara. Siglos XVI-XIX"..., pp. 177-178. Se reproduce ahora con algunas adiciones.

Pablo Cascante	Contralito	1573	Nombrado en abril de 1573
Juan de Macías y Diego de Colio	Mbzos de coro	1573	Recibieron aumento de salario en junio de 1573
Juan Antonio	Sochantre, cantor y organista	1573	En junio de 1573 le fueron encargadas varias tareas, entre ellas, decir las cincuenta y dos misas de la capellanía del conquistador Mguel de Ibarra. Probablemente se trate de Antonio de Vera.
Cristóbal Leitan	Cantor, compositor, e instructor de música	1573	De origen portugués; fue nombrado en agosto de 1573.
Alonso Dávila	Mbozo de coro	1573	
Melchor de Salazar	Cantor contrabajo	1573	Nombrado en noviembre de 1573.
Tomás Ruiz	Mbozo de coro	1573	Nombrado en noviembre de 1573 entre sus tareas estaba el "poner y quitar los libros de coro".
F. Martínez de Segura	Chantre	h. 1583	
Juan Torquemada	Capellán de coro	1583	
Diego Zepeda	Tiple	1583	Nombrado en 1583
Luis Montes de Oca	Cantor/Maestro de capilla	1584	Nombrado cantor h. 1584. Maestro de capilla h. 1602-1616
Baltazar Torres	Capellán de coro	1584	
Bartolomé Sánchez, J. Rivera	Capellán de coro	1585	
Domingo de Arriaga	Campanero, músico y cantor	1586	Era campanero que suplía las faltas de "músicos y cantores".
Marcos Tello	Maestro de capilla, cantor y campanero	1586	En 1586 fue despedido como maestro de capilla y admitido nuevamente Vélez.
Mguel Adame	"Cantor de contrabajo"	1586	
Melchor Méndez de Sotomayor	Organista	1587-1590	Muere el 27 de enero de 1590
Músicos indios	"trompeteros"	1591	Primera mención de músicos trompeteros.
Joan de Fernández, indio	Bajón	1592	

Fuente: AHAG, Sección Gobierno, Serie Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 1 (1552-1568); Libro 2 (1569-1583); Libro 3 (1583-1598); y AGI, Indiferente 3000.

Los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII fueron el periodo de establecimiento de la capilla, y será hasta 1618 que se dará inicio a una nueva etapa en diferentes sentidos, pues será inaugurada la nueva catedral, el nuevo edificio que será el definitivo hasta el presente. Serán instalados dos órganos nuevos para el recién estrenado recinto, y la capilla de cantores e instrumentistas ya no volverá a experimentar clausura alguna y se mantendrá estable el resto del siglo.

La capilla vallisoletana: siglo XVI

La capilla musical de Valladolid empieza a dibujarse en la historia de manera más o menos clara hacia 1540, cuando la sede de su iglesia catedral se encontraba en Pátzcuaro, encabezada por el obispo Vasco de Quiroga.⁴¹⁹ La actividad musical no se ciñó en sus primeros años al recinto pues el mencionado obispo, “en su calidad de seglar y como funcionario de la Corona” (oidor de la segunda Audiencia), fundó algunos pueblos-hospitales en los que pretendía realizar la utopía humanista inspirado en la obra de Tomás Moro.⁴²⁰ La idea era establecer sociedades libres de toda la perdición europea y tocados por la fe cristiana, tarea que los religiosos regulares tenían como principal misión. En el pueblo-hospital de Santa Fe, Quiroga fundó un colegio donde se enseñaba leer y escribir, además de “canto llano, canto de órgano y toda clase de instrumentos musicales”, tanto a jóvenes como a adultos, con el fin de que pudieran ofrecer servicios musicales en los diversos templos de los alrededores.⁴²¹

Esta preocupación por contar con jóvenes instruidos en la doctrina cristiana y en el servicio musical, Quiroga la llevó a Michoacán cuando fue enviado para realizar una visita en 1533. En ese primer contacto descubrió los atropellos de los españoles hacia los indios, por lo que “ejerció poderes de justicia y gobierno”, con el firme deseo de restablecer la paz en la región. Al mismo tiempo, y fiel a su objetivo y plan redentor, fundó en la ribera del lago de Pátzcuaro el pueblo-hospital de Santa Fe de la Laguna,⁴²² en el que, al igual que en el de México, se impartían lecciones de “canto, de leer y de escribir, y de otras artes mecánicas [...] se cantaba canto de órgano en la iglesia [...] y se celebraban las misas y oficio divino con mucha música...”.⁴²³ La tradición musical hispana en

⁴¹⁹ Ruiz Caballero, “La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid. 1540-1631”, Tesis de Maestría en Historia de México, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, 2008, p. 254.

⁴²⁰ Tomás Moro, *Utopía*, Prólogo de Manuel Alcalá, Ed. Porrúa, México, 2008. Véase Silvio Zavala, *Recuerdo de Vasco de Quiroga*, Ed. Porrúa, México, 1965.

⁴²¹ Ruiz Caballero, “La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid...”, p. 22.

⁴²² J. Benedict Warren, *Vasco de Quiroga y sus hospitales-pueblo de Santa Fe*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, México, 1977.

⁴²³ Francisco Arnaldo de Yssasy, “Demarcación del obispado de Mechoacan y fundación de su Iglesia Cathedral, número de prebendas, curatos, doctrinas y feligreses que tiene, y obispos que ha tenido desde que se fundó” en *Bibliotheca Americana*, volume I, number I, september 1982, p. 84. Citado en Ruiz Caballero, “La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid...”, p. 41.

tierras michoacanas parece haber iniciado en estos pueblos-hospital, incluyendo además la construcción de instrumentos musicales, sobre todo de aerófonos, tradición que ha perdurado hasta nuestros días. Y precisamente se le debe a Quiroga esta introducción musical, pues el clérigo la consideraba un “elemento indispensable para llevar a cabo un ritual religioso”. El marcado éxito de estos pueblos-hospitales, al que acudía un gran número de indios para ser bautizados e instruidos en la fe cristiana, propició la posibilidad de llevar este mismo proyecto a nivel mucho mayor: “extender la utopía a lo largo y ancho de la dilatada diócesis y fundar una ciudad episcopal”,⁴²⁴ en la que pondría en práctica todo el desarrollo evangelizador, de instrucción y de adoctrinamiento, tal y como lo había hecho en su experiencia misional previa.

Esto provocó que fuera nombrado primer obispo de Michoacán, en 1536, con su sede en Tzintzuntzan, que lo fue durante dos años, y había sido capital del reino purépecha.⁴²⁵ Fue sede también de la Provincia franciscana de San Pedro y San Pablo de Michoacán,⁴²⁶ además de contar con dos cabildos: uno español y otro indígena.⁴²⁷ Quiroga consideró luego que su “utopía” pudiera funcionar mejor en una ciudad más virgen y con menos ajetreo administrativo, de manera que tuviera un mejor control de las tareas propias de una ciudad episcopal. Es por ello que propuso trasladar la sede catedral a Pátzcuaro, en 1540, en donde también fundó un colegio para la instrucción de las niñas, un

⁴²⁴ Ruiz Caballero, “La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid...”, p. 42.

⁴²⁵ Diego Muñoz, *Descripción de la Provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán cuando formaba una con Xalisco* [1585], Prólogo: José Ramírez Flores, IJAH, México, 1965.

⁴²⁶ Ésta fue dividida en 1606, por causa del amplio territorio que abarcaba. Nació así la Provincia de Michoacán, separada de la de Xalisco. Véase Diego Muñoz, *Descripción de la Provincia de San Pedro y San Pablo...* El autor relata que en 1585, en el “convento de San Francisco de Pátzcuaro [había] cuatro religiosos, uno Predicador”, p. 32. Los agustinos establecidos en Michoacán fundaron en 1602 la Provincia de San Nicolás de Tolentino, que nació de la división de la provincia del Santísimo Nombre de Jesús, con sede en la ciudad de México. Véase Silvia Figueroa Zamudio, “Los agustinos de Michoacán frente a las Reformas Borbónicas. El caso de Yuririapundaro (1753-1761)”, en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 12, 1988, p. 26.

⁴²⁷ Ruiz Caballero, “La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid...”, p. 43.

hospital y el Colegio de San Nicolás,⁴²⁸ en lo que seguramente obtuvo gran apoyo de los agustinos, recién instalados en la región.⁴²⁹

El traslado a la nueva sede estuvo lleno de incidentes y dificultades, en la que hasta los órganos y las campanas fueron objeto de discordia entre los que estaban a favor de permanecer en Tzintzuntzan y los partidarios de trasladarse a Pátzcuaro.⁴³⁰ La disputa por dichos objetos sonoros tuvo “carácter judicial”, y trascendió a convertirse en una denuncia contra el propio prelado Quiroga y contra la ciudad de Pátzcuaro.⁴³¹ Lo que ha trascendido de esta región michoacana es la rica y valiosa práctica musical católica desarrollada desde el siglo XVI. Así, Juan Martínez escribió en 1581 que en Pátzcuaro había gran variedad de “músicos de todo género de música y cantores”.⁴³² Por su parte, el cronista agustino Diego Basalenque destacó años después, en 1673, que los indios eran diestros en la construcción de “chirimías, flautas, trompetas, sacabuches [y] órganos...”.⁴³³ Y toda esta aportación era atribuida a la gestión del prelado Quiroga.

En esta sede se tuvo un temprano desarrollo musical, y las primeras noticias fueron sobre los cantores que “eran muy diestros” debido a que recibían instrucción del capellán Juan García, hacia 1549.

Entre 1547 y 1554, el prelado realizó un viaje a la península, y a su regreso formalizó la erección de la catedral, en 1554, siguiendo el modelo de erección de la catedral de México por parte del arzobispo fray Juan de Zumárraga. Había traído de España a algunos miembros del clero secular, “distinguidos por su virtud y letras”, además de “gran número de instrumentos y herramientas para las artes y oficios que había asignado a los pueblos de Michoacán”.⁴³⁴

⁴²⁸ José Guadalupe Romero, *Noticias para formar la historia y la estadística del Obispado de Michoacán*, Imprenta de Vicente García Torres, México, 1862, p. 11.

⁴²⁹ Figueroa Zamudio, “Los agustinos de Michoacán...”, pp. 25-26.

⁴³⁰ Véase Antonio Ruiz Caballero, “Campanas y órganos: los artefactos de la discordia en el traslado de la catedral de Tzintzuntzan a Pátzcuaro, siglo XVI”, en Lucero Enríquez (ed.), *IV Coloquio Muscat: Harmonia Mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*, UNAM, México, 2009, p. 103.

⁴³¹ Ruiz Caballero, “Campanas y órganos: los artefactos de la discordia...”, pp. 118-119.

⁴³² En *Relaciones geográficas del siglo XVI: Michoacán*, René Acuña (ed.), UNAM, México, 1987, p. 202.

⁴³³ Diego Basalenque, *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*, Morelia, Balsal, 1989, p. 238. Citado en Ruiz Caballero, “Campanas y órganos: los artefactos de la discordia...”, p. 123.

⁴³⁴ Romero, *Noticias para formar la historia y la estadística del Obispado de Michoacán*, p. 11. Óscar Mazín aclara que Quiroga, al tomar posesión como primer obispo de Michoacán,

Cabe destacar que la obra de Quiroga en la erección de la diócesis de Michoacán fue fundamental para articular el territorio bajo un mismo proyecto evangelizador y de gobierno. Desde su erección en 1536, esta primigenia diócesis fue sufragánea de la catedral de Sevilla, hasta 1547, cuando la de la ciudad de México, fundada en 1530, fue elevada al rango de arquidiócesis.⁴³⁵ Y en ese sentido, igual como lo hiciera la catedral de México con Cristóbal de Campaya, en 1549 el cabildo de Pátzcuaro ordenó traer libros de canto de la catedral de Sevilla, de manera que pudieran tener música en los oficios, la misa, y las procesiones, a las que asistían “el gran número de cantores y músicos con toda clase de instrumentos; los cantos litúrgicos, y especialmente los himnos traducidos a su propia lengua, compuestos por el anciano Obispo [Quiroga], quien me los había dado a mí, para que examinara su metro y su ritmo...”⁴³⁶

En 1580 se llevó a cabo un nuevo traslado de sede de Pátzcuaro a Valladolid, 15 años después de la muerte de Quiroga (1565). Estas fundaciones del prelado: el Colegio de San Nicolás, los pueblos-hospital de Santa Fe de México y de la Laguna, en Michoacán, y la de catedral de Pátzcuaro, que estaba en construcción, constituyen lo que Óscar Mazín llama la “tradición fundacional del cabildo”,⁴³⁷ es decir, las instituciones primigenias en los que se fundamentó el proyecto de la Diócesis de los siguientes años, y hasta el presente. Se trata de una etapa de

en 1538, no existía aún el cabildo catedral como tal, aunque el prelado lo tenía previsto, además de que la Diócesis económicamente no podía soportar los costos para mantener un cabildo debido a su baja recaudación decimal. Fue hasta 1540 cuando Quiroga presentó a los primeros prebendados (cuatro canónigos, un chantre y el tesorero), y el número fue creciendo en los próximos años. Véase Óscar Mazín Gómez, *El cabildo catedral de Michoacán*, Colegio de Michoacán, México, 1996, pp. 83-84. Cfr. Romero, *Noticias para formar la historia y la estadística del Obispado de Michoacán*, p. 25. Romero sostiene que Quiroga fundó el primer cabildo catedral en 1554, aunque coincide con que en el inicio sólo se proveyeron nueve de las 27 prebendas (cargos en el cabildo), debido a la “cortedad de la renta”. López Moreno, *op. cit.*, pp. 50-51

⁴³⁵ Romero, *Noticias para formar la historia y la estadística del Obispado de Michoacán*, p. 26.

⁴³⁶ Cristóbal Cabrera, tratado *De solicitanda infidelium conversione, iuxta illud Evangelicum Lucae XIII, Compelle intrare*, transcripción de la parte histórica en Fr. Leopoldo Campos, OFM, “Métodos misionales y rasgos de Quiroga según Cristóbal Cabrera, Pbro.”, en *Don Vasco de Quiroga y Arzobispado de Morelia*, Morelia, Arquidiócesis de Morelia, México, Jus, 1965, pp. 143-145. Citado en Ruiz, “La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid...”, p. 68.

⁴³⁷ Óscar Mazín Gómez, *El cabildo catedral de Michoacán*, Colegio de Michoacán, México, 1996, p. 82.

inestabilidad y de traslados de la sede episcopal, en la que, pese a las múltiples dificultades, es posible detectar también las primeras manifestaciones musicales al servicio del oficio divino, la misa y las diferentes celebraciones religiosas, de manera que podemos considerar, por extensión, la tradición fundacional musical de la diócesis michoacana.⁴³⁸ En ésta notamos a los grupos de cantores dirigidos muy probablemente por algún organista o el chantre,⁴³⁹ pues el cargo de maestro de capilla aún no hacía acto de presencia, lo que puede significar que esta incipiente agrupación musical sólo estaba constituida por voces y el órgano.

Fue hasta 1586 cuando se dio el primer nombramiento de maestro de capilla, cargo que recayó en el clérigo Fabián Pérez, una vez que la sede episcopal había sido nuevamente trasladada a su lugar definitivo, Valladolid.⁴⁴⁰ Estos primeros nombramientos musicales en la nueva sede estuvieron marcados por la presencia de religiosos, tanto en el maestrazgo de capilla como en la sochantría. El canónigo Nicolás Martínez también fue nombrado maestro de capilla en 1589, además de sochantre interino, y el mencionado Fabián Pérez, dos años después fue nuevamente nombrado maestro, además de capellán de coro.⁴⁴¹ Otros de los músicos que fueron piezas claves para el establecimiento formal de la capilla musical vallisoletana fueron Frutos del Castillo, José Díaz y Domingo Pérez Castro, a quienes Mazín considera los verdaderos “fundadores” de la tradición musical michoacana.⁴⁴² Fueron contratados en 1589, el primero como maestro de capilla, el segundo como sochantre, y entre sus diversas actividades musicales

⁴³⁸ Cfr. Óscar Mazín Gómez, “La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de Valladolid de Michoacán (siglos XVI-XVIII)”, en *I Coloquio Musicat: Música, catedral y sociedad*, UNAM, México, 2006, p. 208. El autor sostiene que los “fundadores” de la tradición musical michoacana son Frutos del Castillo, José Díaz y Domingo Pérez Castro, contratados en 1589.

⁴³⁹ Cfr. Ruiz Caballero, “La música religiosa en Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, Morelia, Michoacán, 2005, p. 237.

⁴⁴⁰ Ruiz Caballero, “La música religiosa en Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, p. 237. Para mayores detalles del nuevo conflicto por el traslado de sede véase Ruiz Caballero, “La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid...”, pp. 79-94.

⁴⁴¹ Ruiz Caballero, “La música religiosa en Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, p. 238.

⁴⁴² Óscar Mazín Gómez, “La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de Valladolid de Michoacán (siglos XVI-XVIII)”, en *I Coloquio Musicat: Música, catedral y sociedad*, UNAM, México, 2006, p. 208.

estuvo la enseñanza del canto llano y el canto polifónico. Habrá que destacar que a Del Castillo le fue otorgada una canonjía en el cabildo catedral y gracias a ello “auspició una primitiva escuela de cantores”, con lo cual se pudo garantizar la presencia por lo menos de cantores en los oficios, pues era continua la falta de músicos experimentados.

Estos elementos fueron un rasgo que empezó a marcar una nueva etapa en el desarrollo musical de la capilla musical, etapa primera que, de acuerdo con Mazín, se extendería hasta 1630 y que se caracterizó por la contratación ininterrumpida y sucesiva de maestros de capilla, lo que indica que, al igual que la capilla guadalajareense, se trata de una etapa de establecimiento, fundacional, en que las capillas lograron un funcionamiento regular y constante. Se debe destacar de manera importante el hecho de que el nombramiento de un maestro de capilla implica diversos significados más allá de su enunciación y de su concreción, es decir: se cuenta con una persona diestra, especialista (maestro) con capacidades notables por encima de cualquier otro cantor o músico, capaz de dirigir a un conjunto (capilla) de músicos y cantores, quienes son sus iguales, pero diferenciados sólo por sus destrezas. Todos ellos puestos al servicio de la liturgia y distinguidos del resto de los sirvientes de la catedral por el oficio filarmónico, pero también responsables y custodios de una milenaria tradición musical. Esta encomienda otorgó a la capilla musical un importante status y en muchos casos de un notable prestigio social.

Enseguida presentamos un cuadro tentativo en el que registramos algunos de los primeros músicos de la catedral vallisoletana, proporcionando el mayor número de datos que la documentación nos puede hasta ahora brindar. Será interesante notar que algunos de estos músicos y cantores también formaron parte de la capilla musical guadalajareense.

Siglo XVII

Las capillas guadalajareense y vallisoletana

Con lo antes explicado se pretende establecer los antecedentes por los que la capilla musical atravesó, desde sus orígenes hasta su establecimiento en América. El siglo XVII presentó relativamente pocos cambios en ambos conjuntos musicales. El número de cantores de polifonía y canto llano aumentó con respecto al siglo anterior, al igual que la presencia de indígenas en el conjunto. No obstante los elementos comunes, como seguir compartiendo constantemente músicos y música, tuvieron elementos claramente diferenciados que brevemente se enunciarán en las siguientes líneas.

Para el caso de la catedral guadalajareense habrá que destacar dos aspectos fundamentales de este periodo: primero, antes mencionado, la puesta en funciones de la nueva y definitiva catedral, en 1618. Esta ceremonia de Dedicación representa la inauguración del edificio y el inicio de su vida activa, por lo que se realizó una solemne procesión del antiguo templo dedicado a San Miguel, al nuevo recinto.⁴⁴³ El nuevo edificio debía ser aderezado para ponerlo a la altura “digna” de una catedral, de ahí que se hayan hecho varios pagos tanto a pintores, escultores y organeros.

En la parte musical se realizaron pagos por concepto de traslado de órganos, así como construcción de otros nuevos a cargo del organista y organero Diego Sigala, quien había trabajado en el traslado entre 1614 y 1618, bajo la supervisión del maestro de capilla y presbítero Luis Montes de Oca,⁴⁴⁴ quien había abandonado la capilla musical de Valladolid para venir a la neogallega,⁴⁴⁵ además de haber rechazado una oferta de la catedral de Puebla en 1602.⁴⁴⁶ Montes de Oca compuso además la música de acción de gracias por el establecimiento de la nueva catedral, misma que fue ejecutada en la ceremonia de Dedicación en 1618. Dos años más tarde aparece como parte del cabildo eclesiástico ocupando una ración que le otorgó el rey en 1620.⁴⁴⁷

⁴⁴³ Acta de cabildo de la ciudad de Guadalajara, en *Cuarto centenario de la fundación...* p. 12.

⁴⁴⁴ AHAG, Sección Gobierno, Serie Secretaría General, Fábrica General de la Diócesis, años 1584-1620, núm. de exp. 13, caja 1, 1620.

⁴⁴⁵ Archivo Histórico de la Catedral de Morelia (AHCM), Actas capitulares (AC), 03 de agosto de 1598.

⁴⁴⁶ Citado por Omar Morales, “La música en la catedral de la Puebla...”, p. 37. La laguna documental de este periodo en la catedral guadalajareense es extensa, principalmente por la desaparición del libro IV de actas de cabildo, desde “tiempos de los españoles”, es por ello que los archivos de las catedrales de Puebla, Valladolid y otros, resultan más que valiosos para la historia neogallega.

⁴⁴⁷ Eucario López, “El cabildo de Guadalajara...”, p. 196. Véase AHCMAG, Sección Gobierno, serie Catedral, 1603-1683, caja 1, carpeta 10.

Cuadro II-2⁴⁴⁸

Algunos de los músicos de la catedral de Valladolid. Siglo XVI

Músico	Instrumento/ Plaza	Año	Comentarios
Juan de Alcalá	Cantor	1586	
Francisco Carrillo	Cantor	1588	
Andrés González	Cantor	1588	
Juan de la Cerda	Cantor	1589	
Lorenzo Zizique	Cantor	1589	Cantor indígena
Pablo Ziziqui	Cantor	1592	Cantor indígena
Francisco Muñoz de Valdivia	Cantor	1590	
Agustín Galván	Cantor	1592	
Gabriel López	Cantor	1596	
Alonso de Mraval	Cantor	1599	
Fabián Gutiérrez	Sochantre y maestro de capilla	1587	Español, músico de la catedral de México
Nicolás Martínez	Sochantre y maestro de capilla	1589	
Frutos del Castillo	Sochantre y maestro de capilla	1589-1628	Fue maestro de capilla y prebendado del cabildo
Diego de Ávila Cepeda	Maestro de canto	1593	
Alonso de Sosa			Fue músico en la catedral de Guadalajara
Domingo Pérez de Castro	Maestro de capilla	1594	
Luis de Montes de Oca	Sochantre y maestro de capilla	1594-1596	Fue maestro de capilla en la catedral de Guadalajara
Joseph Díaz		1597	Músico indígena
Juan de la Rosa	Bajón	1589	
Juan Pedro	Sacabuche	1592	Músico indígena
Juan Tzentembo (indio)	Bajón	1613	Músico indígena
Antonio de Alcalá	Capellán de coro	1609	
Martín Bravo	Capellán de coro	1594	
Diego de Ávila Cepeda	Capellán de coro	1593	
Fernando Hurtado		1588	
Gerónimo de Barraza		1589	
Cristóbal Franco		1593	
Francisco (indio)	Organista	1597	Músico indígena
Gazpar Martínez	Organista	1601	
Baltasar Olin (indio)	Organista	1597	Fue organista de la catedral de Guadalajara en 1580

Fuentes: Principalmente los libros de Actas de Cabildo de la Catedral de Morelia (ACCM), Libro I (1586-1614); Libro II (1615-1625).

⁴⁴⁸ Gran parte de estos datos fueron tomados de Ruiz Caballero, “La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid...”, por lo que agradezco su generosidad.

Hacia estos años, la catedral contaba con varios libros de misas, “kiries y glorias”, de comunes de santos, antifonarios y de oficios de difuntos, entre otros, según lo muestra el inventario elaborado precisamente con motivo del traslado de la sede al nuevo edificio.⁴⁴⁹ Además de las ceremonias registradas en el calendario litúrgico anual, como las misas dominicales y de los santos patronos, las de aguinaldo (Natividad), cuaresma y Semana santa, aniversarios, la capilla también participaba en festividades eventuales como recibimientos de funcionarios, defunciones o misas especiales solicitadas por particulares y procesiones. Sin duda, una de las más importantes era la de Corpus Christi, pues en esta ceremonia se involucraba el Cabildo del Ayuntamiento y el total de los feligreses y se realizaban danzas y comedias como la realizada en junio de 1627, con el “encierro del Santísimo Sacramento y hacer así mismo una representación de comedia que se había de hacer en la dicha iglesia [catedral] para lo cual estaba puesto un tablado...”.⁴⁵⁰ Para la procesión se adornaban las calles y se colocaban altares; se entonaban salmos al interior de la catedral y siempre se contaba con la participación de las cofradías y el pueblo en general.

Por su parte, la catedral vallisoletana tardaría un siglo más para concluir e inaugurar su nuevo edificio, lo que, conjugado con otros factores, resultó en periodos complicados para la capilla, especialmente hacia la segunda mitad del siglo. Hacia mediados del siglo, la capilla michoacana mantenía el fuerte intercambio de músicos con la neogallega y en su desarrollo musical mostraba un especial interés por los grandes compositores tanto europeos como los radicados en la Nueva España. Lo anterior se constata con el inventario de 1632 en el que se revela la existencia un “libros de pasiones” del mencionado maestro de capilla Frutos de Castillo, y de Hernando Franco, maestro de capilla en las catedrales de México y Guatemala. También se registra un “libro de misas de Morales” y “cuatro cartapacios de Guerrero”; ambos, Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero, músicos españoles representativos de la escuela de Sevilla y muy reconocidos tanto en la vieja como en la Nueva España.⁴⁵¹

⁴⁴⁹ AHCMAG, *Inventario de los bienes de la sacristía de la iglesia catedral hecho por el dr. don Diego Esquivel, tesorero de dicha iglesia y comisionado del señor obispo*, Sección Gobierno, Serie Parroquias/Catedral, exp. 23, 1603-1683, caja 1, 1603.

⁴⁵⁰ *Actas de Cabildo de la ciudad de Guadalajara, volumen primero 1607-1635*, 5 de junio de 1627, fol. 126, versión paleográfica de José Luis Razo Zaragoza, Ayuntamiento Constitucional de Guadalajara, IJAH, INAH, Guadalajara, 1970, p. 328.

⁴⁵¹ Véase Robert Stevenson, *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*, Alianza Música, España, 1992. El autor le dedica un amplio estudio a estos músicos, además

Además de estos compositores, los músicos locales desarrollaban una dinámica carrera entre las catedrales de la región (Valladolid, Guadalajara y Durango), y en algunas ocasiones era clara la resolución económica como motivo de su traslado de una catedral a otra. José de Paz había abandonado el magisterio de la capilla guadalajareña (a la que llegó en 1635) para trasladarse a Valladolid donde fue nombrado maestro de capilla en 1654. De Paz insistió establecerse definitivamente en la sede vallisoletana y solicitó al cabildo “ayuda de costa” para solventar su situación financiera por las “deudas que dejó en Guadalajara”. Pese a esta compleja situación en la que lo económico permeó de manera distinta a cada sede catedral, en la segunda mitad del siglo la catedral michoacana experimentó una especie de “repliegue progresivo sobre sí misma”, debido principalmente a tres factores que Mazín enumera como: “su escasa población, su relativo aislamiento geográfico y la carestía de la vida”.⁴⁵² Esta complicada situación económica trajo como resultado dos asuntos dignos de nombrarse: primero, la permanencia y marcada presencia de indios en la capilla, debido precisamente a que eran ellos quienes estoicamente solían soportar los bajos salarios de la capilla. Muchos de estos indios músicos y cantores solían durar entre 30 y 40 años al servicio de la capilla, mientras que los filarmónicos criollos o españoles salían de la catedral a buscar otras oportunidades, como fue el caso de Diego Xuárez, Martín Casillas, y el “cahupín” José Moreno Matajudíos, entre otros, quienes decidieron trasladarse a la capilla guadalajareña hacia finales del siglo. Por otra parte, los músicos que el cabildo michoacano decidía conservar a toda costa, les ofrecía la posibilidad de incorporarlos al cabildo con alguna prebenda, como fue el caso del sochantre Diego Ruiz, el mercedario José Benítez y el cantor Agustín de Leyva.⁴⁵³ Estos músicos solían ser muy preciados debido a sus múltiples habilidades musicales como tocar varios instrumentos, hacer arreglos para las voces, dar lecciones de música, y hasta reparar libros y papeles de música, de manera que ambas catedrales solían rivalizar a través de ofrecerles mejores salarios, como en algunas ocasiones lo hizo el cabildo de Guadalajara, por lo que el vallisoletano expresó que por ello, a los músicos “en Guadalajara le[s] hacían conveniencia”.⁴⁵⁴

de Thomas Luis de Victoria, a quienes considera los más grandes músicos del siglo de oro español.

⁴⁵² Mazín, “La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de Valladolid”, p. 211.

⁴⁵³ Mazín, “La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de Valladolid”, p. 211.

⁴⁵⁴ Mazín, *El cabildo catedral de Valladolid Michoacán*, p. 239.

La segunda situación es que este repliegue generó la formación de lo que Mazín llama una “tradición local”, a raíz de verse en la necesidad de echar mano de sus propios recursos y posibilidades, y en lo que la “escoleta” (escuela de música) tuvo un papel decisivo en la preparación de sus propios músicos, aunque fue tal el desarrollo de la enseñanza musical que pronto la escoleta recibió aprendices de otras partes del reino, como Querétaro y Lagos. En esta introspección, el cabildo contrató a sus maestros de capilla locales, sin necesidad de ofrecer la plaza por medio de edictos y oposición, como se suponía que debía hacerse, de manera que se recurría tan sólo a las recomendaciones que los canónigos de otras catedrales hacían sobre los músicos conocidos y de trayectoria más o menos conocida. Este mecanismo de la recomendación, como medio para hacerse de músicos, fue una característica de ambas catedrales, y de otras del reino novohispano. La documentación revela que sólo hasta entrado el siguiente siglo se realizaron exámenes de oposición a las maestrías de capilla (ver cap. III: Los músicos), debido seguramente a una mayor presencia de músicos tanto europeos como locales. Y de tierras europeas habrá qué destacar la presencia de músicos italianos quienes llegaron a marcar un interesante curso histórico de la música novohispana.

Como se mencionó anteriormente, la relación de Arnaldo de Ysassy (1648) describe puntualmente el “servicio y adorno de la catedral” y destaca que sus oficios divinos, misas mayores y demás servicios litúrgicos se cumplían con “grande solemnidad y pompa”, gracias al esmero del obispo y a que tenía “muy buena música de órganos, flautas, chirimías, trompetas y cantores de muy buenas voces con otros instrumentos”.⁴⁵⁵ La relación de Ysassy da muestra clara de su amplio conocimiento de la historia y del arte, puesto que su descripción ofrece ricos y puntuales detalles sobre la arquitectura de la catedral y de las solemnes fiestas que en ella se realizaban, pero también las realizadas extramuros, especialmente las procesiones de Semana santa. Era tal la disciplina en las iglesias que tenían escuela donde los niños aprendían a leer y escribir, canto llano y polifonía, y “a tocar todo género de instrumento para la celebración de los oficios divinos... toque de campanas...”, de manera que las “misas de las fiestas y domingos del año se cantaban con más música y solemnidad que en las catedrales...”.⁴⁵⁶ En la práctica musical, estas ciudades mantuvieron siempre una preocupación por contar con el suficiente capital humano (músicos, pintores, arquitectos, cons-

⁴⁵⁵ Francisco Arnaldo Ysassy, *Demarcación y descripción del obispado de Michoacán...*, en Berthe y Mazín, *Reinar por 'relación y noticia'...*, p. 186.

⁴⁵⁶ Ysassy, *Demarcación y descripción del obispado de Michoacán...*, p. 196.

tructores de instrumentos y demás) con el fin de que los servicios litúrgicos lucieran “con decoro”.

La capilla vallisoletana, hacia finalizar el siglo XVII, su personal más estable fue el indígena, como sucedió con la organistía de la catedral de Guadalajara, misma que fue ocupada por el “indio cacique” proveniente de San Juan de los Lagos, Felipe Mauricio, en 1633. Tras haber sostenido una larga disputa con el mayordomo del templo de Nuestra Señora de San Juan, por motivos de malos pagos, solicitó al obispo de Guadalajara, Juan Sánchez Duque de Estrada, su autorización y venia para trasladarse a esta ciudad, en donde pidió ser examinadas sus capacidades organísticas. Mauricio fue admitido de inmediato para ocupar la primera plaza de órgano, la que tuvo desde 1642 hasta su muerte en 1693. Más de cincuenta años de manera ininterrumpida estuvo Felipe Mauricio ofreciendo sus servicios como organista, de manera que representó una etapa de consolidación y de un notable desarrollo de la capilla. Tras su muerte, los últimos años del siglo fueron complicados para la ocupación de la plaza de organista mayor; Mauricio marcó un largo periodo de relativa tranquilidad para la tarea de este instrumento (más de cinco maestros de capilla pasaron ante él), del mismo modo en que otros músicos y cantores indígenas también fueron pieza clave en el conjunto, como el caso del “indio de Guentitan que toca bajoncillo”, Diego Jacobo, quien por lo menos desde 1677 formó parte de la agrupación y lo hizo de manera ininterrumpida hasta el final del siglo.

Como una prolongación de lo experimentado en el siglo anterior, las capillas musicales del XVII se destacaron por la fuerte presencia de cantores y ministriles indígenas, y producto tal vez de la implementación de las escoletas (instrucción de música), que era una indicación contenida en el III Concilio Provincial Mexicano (1585), que señalaba de manera específica que en las catedrales fundadas se tuviera un lugar específico donde hubiera “escoleta para todos, tanto para beneficiados como para los demás cantores y ministros y sirvientes de la iglesia”.⁴⁵⁷ En este espacio debían reunirse para “ser enseñados, e instruidos en el canto figurado y contrapunto [...] y se cuide con todo esmero de que oportunamente se prevengan por los cantores las cosas que con canto figurado hayan de cantarse en los maitines”.⁴⁵⁸ Esta indicación conciliar fue desarrollada de manera distinta en cada sede del reino, y en el caso de Valladolid fue de gran

⁴⁵⁷ *Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V*, ilustrado y anotado por Basilio Arrillaga, edición de Mariano Galván Rivera, segunda edición en latín y castellano, Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, Barcelona, 1870, p. 507. El subrayado es mío.

⁴⁵⁸ *Concilio III*, p. 507.

importancia al grado de generar una tradición de músicos locales de fuerte arraigo; mientras que en el caso de Guadalajara parece que esto sucedió hacia la última década del siglo y las primeras del siguiente, cuando el mencionado maestro de capilla Martín Casillas, se trasladó de Michoacán a Guadalajara y echó a andar un proyecto de enseñanza musical que logró hacer de la escoleta una verdadera escuela de música, que para su funcionamiento se valió de los mejores músicos de la capilla. Es decir, que para que un músico fuera contratado en la capilla, le era impuesta la obligación de impartir ciertas horas de clase en la escoleta, según fuera el instrumento o voz que ejecutara. El siglo XVII pues, había establecido algunas bases para que un nuevo cambio en la capilla y en la música del XVIII floreciera, como será comentado enseguida.

Siglo XVIII

Sin duda que el siglo XVIII fue el más dinámico en términos de transformación musical, y con ello, la estructura de su capilla, aun cuando se considere como el periodo de decadencia del barroco novohispano y peninsular. De hecho, podríamos decir que tales transformaciones musicales fueron factores decisivos que marcaron el fin de una gloriosa etapa de la música sacra (polifonía barroca), y el inicio de otra fuertemente marcada por los adelantos tecnológicos aplicados al desarrollo de instrumentos musicales, y por la fuerte presencia de músicos italianos en la península ibérica, y por extensión, en la Nueva España. Este proceso identificado como de “italianización” se reveló en diferentes áreas del quehacer musical, como la incorporación en la capilla de determinados instrumentos musicales (violín, viola, violón, arpa, clavicordio, oboe, clarín y flauta travesera), así como la modificación del repertorio a través del uso de recursos musicales propios de la música secular, principalmente de la ópera (arias, solos, instrumentos obligados, entre otros). Es de esperarse que la introducción de nuevos timbres influyera en la producción musical litúrgica, aunque el sector más conservador del cabildo eclesiástico se opusiera a dichas innovaciones.

En este sentido, lo que debemos destacar es que los más fuertes cambios experimentados por la capilla musical fueron precisamente en la incorporación de estos nuevos instrumentos que antes la Iglesia se había negado a aceptar, pero que las circunstancias históricas no daban lugar a otra cosa. Tales circunstancias se narrarán enseguida de manera breve, dejando para el capítulo IV: Los instrumentos, los detalles de la gradual incorporación de las nuevas sonoridades.

Lo italiano como factor de “modernidad musical” novohispana

La historiografía novohispana nos señala que el siglo XVIII se caracteriza por ser un periodo cargado de transformaciones y de contradicciones. Y si bien se

ha creído que no habían sucedido grandes cambios a la entrada de la nueva casa reinante en España (los Borbones en 1701 con Felipe V) lo cierto es que desde los primeros años de su reinado se implementaron algunas medidas que terminarían influyendo y afectando la administración de su reino y de las colonias americanas. Y precisamente es en la política eclesiástica en donde mejor se puede apreciar esta transición borbónica desde 1701, pues debemos recordar que el nuevo monarca, como Patrono de la Iglesia en América, impuso fuertes reformas para lograr un control más eficaz sobre los clérigos y religiosos, debido a que el clero español no había actuado a su favor durante la guerra de sucesión. En este hecho fue clave la figura de Melchor Macanaz, fiscal del Consejo de Castilla, quien en 1713 redactó su famoso Pedimento en el que criticó duramente a ambos cleros destacando su “injustificable concentración de bienes, [misma] que contrastaba con la pobreza de las parroquias que administraban”, entre otras fuertes observaciones.⁴⁵⁹

Por otra parte, en relación con asuntos musicales, el rey había mandado eliminar los sueldos fijos de los constructores de instrumentos de su capilla real, para pagarles solamente “por obras realizadas”. Esta política de precaución y protección económicas provocó que algunos constructores consideraran la posibilidad de venir a América con la esperanza de encontrar mejores oportunidades para su oficio. En este marco, llegó a Nueva España del organero aragonés José Nassarre, en 1727, quien tres años después construyó el más grande órgano que hubiese la catedral,⁴⁶⁰ y en 1734 pasó a Valladolid a construir el órgano de tribuna de aquella catedral, como quedó dicho.⁴⁶¹ Dicho sea de paso, Nassarre construyó también el órgano de la catedral de México, que es el único de él que sobrevive hasta nuestros días.

Aunque la presencia italiana en la península ibérica, y su consecuente influencia en el desarrollo musical ibérico (con mayor énfasis en ciertas regiones que en otras) tiene una amplia historia desde el siglo XVII,⁴⁶² por ahora interesa destacar lo sucedido a partir del siglo XVIII. Un elemento fundamental en

⁴⁵⁹ Melchor Macanaz [1713], *Pedimento*, Imprenta de Benavides, 1841.

⁴⁶⁰ Cristóbal Durán, “Los órganos de Nazarre de la catedral de Guadalajara, 1727-1730”, en 4° Coloquio Musicat, *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009.

⁴⁶¹ Guerrero Ramírez, Angélica, *El órgano histórico en Michoacán. Aspectos documentales*, Edición de la autora, México, 2013.

⁴⁶² Véase, Andrea Bombi, *Entre tradición y modernidad. El italianismo musical en Valencia (1685-1738)*, Institut Valencià de la Música, España, 2011; Álvaro Torrente, “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740”, en Malcom

la contextualización de la presencia italiana en España y Nueva España, es el hecho de que los nuevos reyes borbones (desde 1701) habían contraído matrimonio con mujeres de casas reales italianas, lo que propició que compañías de ópera de aquellas tierras llegaran a la península ibérica y que muchos de sus músicos formaran parte de la capilla real, como los famosos Domenico Scarlatti⁴⁶³ y Luigi Boccherini, por mencionar sólo dos de ellos. Esta oleada de músicos italianos fueron recibidos por los músicos del rey: Sebastián Durón, en 1703 y José de Torres Martínez Bravo, desde 1716. Durón y Torres fueron claves para la difusión en España de la música italiana y sus innovaciones, tales como el desarrollo de arias, recitativos y solos. Y aunque dos estos músicos españoles, fuertemente influidos por la tendencia operística italiana, no vinieron a América, su música sí atravesó el Atlántico y fue ejecutada en diversas catedrales novohispanas, incluyendo las dos que ocupan este estudio, como podrá constatarse en el capítulo sobre el repertorio.

Por último, vale la pena señalar que la presencia de estos filarmónicos de la península itálica, en la ibérica, fue mucho más marcada después de 1714, cuando el rey Felipe V contrajo segundas nupcias con Isabel de Farnesio, quien de manera imperiosa realizó fuertes cambios en su corte entre los que podemos señalar a los músicos italianos que ocuparon las tres plazas más importantes de violín, así como la instrucción de canto y de órgano.⁴⁶⁴ Entre los músicos que integró a su corte se encontraba el romano Felipe Falconi,⁴⁶⁵ quien además se encargó de la enseñanza musical de los infantes de la casa real, y en ocasiones fungió como maestro de la capilla imperial.

Debemos destacar también que tras el incendio del real alcázar, en 1734, siendo maestro de capilla el mencionado José de Torres, se destruyó todo el acervo musical existente hasta entonces, lo que provocó que éste fuera reemplazado por un repertorio casi en su totalidad italiano. Ello hace que consideremos esto como parte de la explicación de que en las catedrales de Guadalajara y Valladolid se cuente con música manuscrita de Giovanni Bassanni (h1650-1716), Giovanni Baptista Melle (h1694-h1752), Giovanni Brevnic (h.1650-h.1726), o

Boyd y Juan José Carreras (edits.), *La música en España en el siglo XVIII*, Cambridge University Press, Madrid, 2000.

⁴⁶³ Clavicembalista, maestro de Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI, hijo de Felipe V y María Luisa de Saboya (Adolfo Salazar, *La música de España*, p. 261).

⁴⁶⁴ Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española. Siglo XVIII*, tomo 4, Alianza Música, España, 1985, p. 42.

⁴⁶⁵ En el inventario del maestro de capilla de la catedral de Valladolid, Gavino Leal, se encontró una obra de Felipe Falconi. Ver cap. III: Los músicos.

Guiseppe Maria cambini (1746-1825), sin que estos hayan pisado tierras americanas.

Estos elementos musicales profanos, de tradición italiana, pronto fueron incorporados en el ámbito a la “música de los templos”, provocando con ello fuertes protestas por el sector más conservador del alto clero. Y del mismo modo, algo que sorprende a primera vista es que estas innovaciones musicales en la península, y sus respectivas protestas, repercutieron casi de inmediato en las posesiones de ultramar, pues en la misma década (1720’s) se habían introducido ya en la capilla violines, violoncelos, clavicordio y oboes, y poco después los fagots y el serpentón. Esta innovación temprana nos indica que las catedrales novohispanas parecían estar al día en las novedades sonoras del Viejo Mundo, incluso en ocasiones adelantándose a algunas catedrales peninsulares, lo que evidencia una mayor actitud progresista, o por lo menos un temprano conocimiento de lo que sucedía al otro lado del Atlántico.⁴⁶⁶ Y curiosamente el uso del violín y el violón en las catedrales novohispanas está vinculado a músicos italianos que en el caso de Guadalajara, formó parte de la capilla el violinista y compositor Santiago Billoni; en la de México, el romano Benito Martino; en Puebla, Luis Catalani, y en Valladolid, José Beltrán Cristofani, por sólo mencionar algunos.⁴⁶⁷

Renovación instrumental en la capilla guadalajareense (cuerdas y alientos)

Si bien en el capítulo sobre el desarrollo de los instrumentos en las catedrales se hablará ampliamente sobre el tema, baste por ahora señalar algunas generalidades, sólo en la medida en que estos cambios surtieron efecto directo en la constitución de la propia capilla como corporación. Fue así como en 1697 apareció el primer arpista de planta en la nómina de los músicos, y tan solo cinco años después se contaba con tres plazas de arpistas (José Musientes, Marcos Garzón y Antonio Zamora). Esto era una situación inédita en la catedral guadalajareense, como todo lo narrado a continuación. Tres años antes la capilla empezó a contar con un violonero, aunque de manera intermitente. Pedro de la Torre por ejecutarlo eventualmente en la capilla, y sin recibir salario alguno.⁴⁶⁸ Era la primera vez que se escuchaba un violón en la iglesia catedral, y entre el acompañamiento del arpa y la profundidad del violoncelo, la capilla inició una serie de

⁴⁶⁶ Javier Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, pp. 251-252.

⁴⁶⁷ Véase Javier Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, Vol. I, Tesis Doctoral: Doctorado en Historia y Ciencias de la música, Universidad de Granada, Granada, 2007, p. 195.

⁴⁶⁸ AHAG, AC, L7, 15 de enero de 1694, fol. 301v.

transformaciones que no se detuvo durante los siguientes doscientos años. Las cuerdas parecían empezar a interesar a los canónigos, de manera que en 1702 “...admitían y admitieron a dicho Juan Antonio López por músico violonero y suplente de arpa...”.⁴⁶⁹ Diez años después llegaron a la capilla tres violonistas (Sebastián de los Reyes y los hermanos Juan y Francisco Quinto) para dar mayor cuerpo a las voces con sus instrumentos graves.⁴⁷⁰ En 1723 se introdujo el más pequeño de las cuerdas frotadas: el violín,⁴⁷¹ mientras que entre 1710 y 1730 el instrumento había sido introducido en diversas catedrales novohispanas (Ciudad de México: 1710; Valladolid: 1719; Puebla: 1723; Durango: 1730).⁴⁷²

Otro de los instrumentos cordófonos que marcó una modificación tímbrica importante fue el clavicordio o clave, que se compró en 1726 por “mandato de los señores venerable deán y cabildo”.⁴⁷³ Para los músicos que desearan aprender a tocar el órgano, el clavicordio resultó efectivo para la enseñanza-aprendizaje de los instrumentos de tecla y para acompañar pasajes solistas (arias), muy desarrollados en la segunda mitad del siglo.⁴⁷⁴

Estos instrumentos de cuerdas frotadas y de tecla siguieron formando parte de la capilla musical durante todo el resto del periodo colonial y posterior, según consta en los inventarios y en los informes financieros que registran la compra de estos y otros instrumentos musicales.⁴⁷⁵

El oboe fue otra innovación tímbrica que sustituyó a la antigua chirimía, y fue una importante contribución a la afinación precisa. Algunos músicos llegaron a

⁴⁶⁹ AHAG, AC, L7, 29 de agosto de 1702, fol. 348v.

⁴⁷⁰ AHAG, AC, L 8, 28 de noviembre de 1712, fol. 057v.

⁴⁷¹ AHCG, AC, L 9, 27 de abril de 1723, fol. 025v, 026f.

⁴⁷² Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”.

⁴⁷³ AHAG, “Cuenta y relación jurada que da el muy ilustre señor venerable deán y cabildo de esta Santa Iglesia católica, el señor arcediano de ella, doctor don Salvador Jiménez Espinoza de los Monteros, como tesorero que fue de su fábrica cuatro años y fueron de 1726, 727, 728 y 1729”, Sección Gobierno, Serie Secretaría, Año 1720-1738, Caja 1, Expediente 6, Ficha 6, 28 de febrero de 1731, s/ fol. La catedral de México documenta su uso en 1715, en Marín López, “Tradición e innovación...”

⁴⁷⁴ Fue la nación italiana precisamente la que había producido una gran cantidad de clavicembalistas y tratados sobre el instrumento y no es imposible que el propio Rueda los conociera (Pestelli, 1999, pp. 18-22).

⁴⁷⁵ AHCMAG, Reporte de Antonio Mauricio de Ortega, “dueño de recua”, Sección Gobierno, Serie Secretaría, Año 1720-1738, Caja 1, Expediente 6, Ficha 6, 23 de julio de 1742, s/ fol.

tocar más de un instrumento, como Cristóbal Gallardo que además del violín y el oboe, tocaba el clarín.⁴⁷⁶ Esto generó que en la capilla se creara una nueva plaza: maestro de instrumentos, que para muchos ministriles se convirtió en un cargo bastante deseado puesto que representaba menores responsabilidades que un maestro de capilla. Si bien una obra musical podía estar escrita para una dotación breve de instrumentos, ser un multi-instrumentista daba la posibilidad de una mayor participación en la capilla, y por consiguiente, un mayor ingreso económico.

Otro atrevimiento innovador en la capilla fue la introducción del serpentón: instrumento de registro bajo que apenas hacia finales del siglo XVII francés era parte de la remodelación de todos los instrumentos de aliento madera. Entre 1750 y 1780 fue ejecutado por José Antonio Segura y Felipe Ugalde, y el propio José María Placeres compuso una *Misa a cuatro voces (Assumpta est)* en la que lo incluyó, además de flautas y violines. Uno de los músicos más interesantes de fin de siglo fue el multi-instrumentista Ignacio Ortiz de Zárate, quien en 1800 solicitó ingresar a la capilla para tocar el “violón, serpentón, violín, viola y timbales”.⁴⁷⁷ Sus facultades musicales son un reflejo claro de la variedad instrumental de la capilla, y con ello, de su carácter vanguardista.

Al iniciar el siglo XVIII, la capilla musical estaba conformada por dieciocho músicos aproximadamente, entre cantores e instrumentistas, de los cuales en algunos no se especifica el instrumento que ejecutaban. Al mediar el siglo, el número de integrantes se había elevado a 32, y en la medida que un nuevo instrumento era incorporado, eso significaba que la capilla podía crecer aún más. Hay que señalar que la variedad de instrumentos utilizados, al mismo tiempo repercutía en la música ejecutada, la cual debió ser con mucho mayor cuerpo sonoro, como se explicará en el capítulo respectivo. Hacia el final del siglo, durante el gobierno del dominico Antonio Alcalde y Barriga (1771-1792), el número de músicos de la capilla fluctuaba alrededor de 40 músicos, incluyendo a los cantores de polifonía, y se ejecutaban todos los instrumentos antes mencionados. Una ligera comparación con la capilla primigenia de 1570, nos da idea no solo de la evolución instrumental, sino del pensamiento y de la conciencia estética que prevaleció en el medio artístico, principalmente en la pintura, la arquitectura, y por supuesto en la música.

Por otra parte, todo apunta a que esta corporación tapatía nunca se organizó en un gremio musical, como lo hicieron los zapateros, herreros o carpinteros,⁴⁷⁸ por lo

⁴⁷⁶ AHAG, Libro de Actas núm. 9, 27 de abril de 1723, fol. 025v, 026f.

⁴⁷⁷ AHAG, Libro de Actas núm. 15, 24 de septiembre de 1800, fol. 123v-124f.

⁴⁷⁸ Manuel Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España, 1521-1861*, EDIAPSA, México, D.F., 1954. Este autor, citando a José María Marroquí, sostiene que en la ciudad de México los músicos sí estuvieron agrupados en

que sostengo que fue la propia capilla en sí la que propició o facilitó la acción solidaria y de hermandad, además de musical, pues respaldados en ella, era frecuente que se unieran y solicitaran de manera colectiva aumentos de salario, o bien, para denunciar ante el cabildo abusos o malos manejos de dineros, logrando a su favor en ocasiones que el maestro de capilla fuera multado, como sucedió en 1734, con Bernardo Casillas, y con José Rosales en 1743. Estas acciones propiciaron beneficios tanto en lo individual como en lo colectivo y en lo familiar (ver cap. III: Los músicos). En 1769, músicos y cantores retomaron la reintegración de la “hermandad” que desde hacía años habían iniciado. Dicha hermandad consistía, entre otras cosas, en generar una especie de fondo de ahorro para prever gastos funerarios cuando ello fuera requerido, o incluso, para pagar las deudas que el difunto músico haya dejado. En ella se integraron no sólo músicos, sino:

... secretario y sacristán mayor y menor, maestro de ceremonias, penitenciario, capellanes de coro, contadores, oficiales, organistas, ministros de capilla, y demás que al coro concurren, pertiguero y campanera de esta santa iglesia en que extendiendo la hermandad, que de algunos años a esta parte han llevado dichos ministros, en la contribución de cincuenta pesos que prontamente se han ministrado a beneficia para el entierro de los que han fallecido, cargándose igualmente a todos los que a este pacto concurrieron, piden aprobación del que ahora entre todos se ha celebrado, para que entre todos se reparta la misma contribución luego que alguno fallezca...⁴⁷⁹

La mayor parte del tiempo fue el maestro de capilla el encargado de administrar estos dineros, de manera que el conjunto musical tuvo este elemento que propició una mayor unidad y cohesión.

Renovación instrumental en la capilla michoacana (cuerdas y alientos)

Hacia 1712 la capilla michoacana contaba con 16 músicos, de los que 7 eran cantores, 6 de aliento, uno de cuerda (arpa), y dos más desconocidos, con una renta anual de alrededor de 2600 pesos, más obvenciones, es decir, las participaciones eventuales. Según una breve relación de 1718, la capilla contaba con un “terno de chirimías, un sacabuche, un bajón grande, un bajón de tenor me-

México, e incluso tuvieron su propia cofradía dedicada a “Nuestra señora de la Antigua o *Concordia*”, pp. 87-91. Véase también José Olmedo, *Artesanos tapatíos. La organización gremial en Guadalajara durante la Colonia*, Universidad de Guadalajara, INAH, Guadalajara, 2002.

⁴⁷⁹ AHAG, Libro de Actas núm. 12, 2 de junio de 1769, fs. 82f.

diano, dos chicos de tiple y un falquete”.⁴⁸⁰ El arpa también marcó el inicio para incorporar nuevos timbres de cuerda a la capilla michoacana. Fue así como hacia la década de 1730, la capilla ya contaba entre sus ministriles a violinistas, violonistas y contrabajos. Hacia 1751, el cabildo vallisoletano se propuso reorganizar la capilla a través de aplicar exámenes a sus miembros (práctica que en Guadalajara también se había implementado desde inicios del siglo), y elaboró una lista de los instrumentos y voces que deberían componerla. En ella se destaca el uso de violines, violón, tololoche y oboe, así como el número de 26 plazas de músicos y cantores, con una renta de 7,850 pesos anuales, es decir, el doble en número de músicos, y el triple en dinero destinado al conjunto. Esto evidencia claramente el nuevo plan que se tenía contemplado para la capilla michoacana, que según Violeta Carvajal, este rediseño musical implicó “un antes y un después” en el conjunto, pues incluyó la reelaboración de las reglas y ordenanzas y la nómina de pagos.⁴⁸¹

En la semana santa de 1773, el chantre Sotomayor consideró como prioridad el contratar tres plazas más de violines y dos de flautas, dos trompas (cornos), y un octavino (especie de pequeño virginal). Este número y variedad tímbrica representó un total exceso para los capitulares más tradicionalistas, por lo que nuevamente se propusieron reorganizar la capilla con el fin de lograr un equilibrio entre voces e instrumentos y formar un “cuerpo ordenado”, pues los capitulares consideraban que la capilla había atropellado el “respeto” y la “santidad” del lugar, pues para entonces ya incluía clarines, trompas y timbales. En estas nuevas disposiciones se renovó la autoridad del maestro de capilla, a la sazón, Carlos Pera, a quien “todos los individuos de la capilla” deberán mostrar “una entera subordinación y obediencia en cuanto sea respectivo a su ministerio, de modo que las funciones de dentro y fuera de esta Santa Iglesia cada músico ha de hacer lo que el maestro le mandare sin poderle repugnar...”.⁴⁸² Al mismo tiempo, la regulación alcanzó las obligaciones de los músicos, que algunas indicaciones fueron nuevas y otras sólo se reforzaron. Se recordaba que todos los instrumentistas estaban obligados a “enseñar en el respectivo de su plazas a uno, dos y hasta tres monaguillos que se le encomienden por el señor chantre sin más

⁴⁸⁰ Citado en Violeta Paulina Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, Tesis Doctoral: Ciencias Humanas: Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán, 2014, p. 269. Por “falquete” probablemente refiera a un instrumento falsete de registro bajo.

⁴⁸¹ Violeta Paulina Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, pp. 269-270.

⁴⁸² AHCM, AC, L 34, 27 d abril de 1781, fol. 38-40f.

estipendio que el que tiene de asignación su plaza...”.⁴⁸³ A esto había que agregarle la restricción también añeja de no permitir la participación de los músicos de la catedral fuera de ésta, so pena de ser multados y tal vez expulsados. Todas estas ordenanzas de alguna manera eran respondidas por los músicos quienes siempre alegaron que la “cortedad” de sus salarios en ocasiones los obligaba a ejercer en otros espacios en los que sus conocimientos eran también aprovechados. Defendían pues la variedad sonora de la capilla (a la que algunos canónigos se rehusaban) sosteniendo que gracias a ello esta catedral “adelanta a otras en su música”. Incluso el propio maestro de capilla, Carlos Pera, argumentaba que “los oboes sirven de tiples en primeras y segundas clases, y la flauta sirve en primeras clases”. Es decir, que ante la falta de voces, o en ocasiones por su baja calidad, los instrumentos resolvían el problema, que por lo regular éstos solían ser de buena calidad.

Finalmente, hacia 1779 la capilla musical michoacana siguió creciendo de manera importante, pues llegó a contar con “tres sochantres, un maestro de capilla dos organistas, once capellanes de coro, dieciocho instrumentistas y doce infantes o niños cantores; cuarenta y siete miembros en total”.⁴⁸⁴ Muchos de estos cantores habían sido preparados en el Colegio de Infantes, fundado en 1765-69, por lo que habría que agregar que esta fundación⁴⁸⁵ presentó un adelanto en la preparación de músicos, que en el caso de Guadalajara se sólo pudo igualar con la escoleta y con un amplio programa de instrucción.⁴⁸⁶

Sobre la composición étnica

Además, ambas capillas parece que durante el siglo XVIII sufrieron una especie de blanqueamiento con relación a la participación indígena, sea en el canto o en los instrumentos. La composición étnica de las capillas siempre fue muy variada. Al igual que tuvieron músicos venidos del Viejo mundo, durante los dos primeros siglos de vida colonial estuvieron marcadas por una importante presencia indígena, situación que se fue modificando al iniciar el siguiente siglo cuando su participación se fue reduciendo cada vez más aunque en realidad

⁴⁸³ AHCM, Libro de Actas núm. 34, 27 d abril de 1781, fol. 38-40f.

⁴⁸⁴ Ruiz Caballero, “La música religiosa en Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, p. 242, cita a Bernal Jiménez, Miguel, *La música en Valladolid...*, p. 18.

⁴⁸⁵ Violeta Paulina Carvajal Ávila, “El Colegio de Infantes del Salvador y Santos Ángeles. Semillero de la tradición musical de la Catedral de Valladolid de Michoacán”, Tesis de Maestría, El Colegio de Michoacán, 2010.

⁴⁸⁶ Durán Moncada, “La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara, 1690-1750”, Tesis de Maestría en Historia de México, Universidad de Guadalajara, 2010.

no desapareció por completo, y por fortuna.⁴⁸⁷ Al iniciar el siglo XVIII la capilla guadalajareña aún contaba con varios músicos y cantores indígenas, pero hacia 1719, cuando el cabildo buscaba voces para el coro, expresó que prefería fueran “españoles y personas decentes”. La participación indígena siempre fue fundamental en la capilla, como se explicó arriba, aunque su participación estuvo regulada en ciertos periodos más que en otros.⁴⁸⁸ En el caso de la capilla vallisoletana, ante la importante presencia de indios, el mencionado Colegio de Infantes “reforzó la tendencia a excluir a los no españoles o criollos de la capilla”, es decir, que dentro de sus varios objetivos estaba “de un intento de depuración de la capilla musical”.⁴⁸⁹

En 1771 se realizó del IV Concilio Provincial Mexicano, que aunque no fue aprobado por el Vaticano, en él se evidenció gran parte de la problemática de la Iglesia novohispana cuando el sector más conservador del alto clero planteó, entre otras cosas, eliminar de las capillas catedrales el canto figurado (polifonía) y los violines, argumentando que la capilla papal no admitía instrumentos musicales.⁴⁹⁰ La propuesta no prosperó. Lejos de desterrar las formas e instrumentos musicales, estos se fueron sumando con mayor intensidad e hicieron de la capilla el espacio propicio para que los músicos desarrollaran una amplia y variada carrera musical, con la posibilidad de hacerlo al margen de una preparación eclesiástica. Es decir, sus músicos y cantores (sean españoles, mestizos o indios) podían participar en la liturgia sin ser religiosos. Hay que recordar que la escoleta, la otra institución de la catedral que preparaba a músicos, en lo estrictamente musical dependía directamente de la capilla. Ambas corporaciones (capilla y escuela) formaban una dupla sumamente sólida que desde inicios del siglo monopolizó la enseñanza y el ejercicio profesional de la música en la ciudad, y en el reino.

Al igual que las complejas transformaciones en la composición étnica de las capillas, es importante resumir también que en términos tímbricos las transformaciones fueron: capilla coral, en sus inicios y hasta el siglo XVI; coral y aeró-

⁴⁸⁷ AHCMAG, Gobierno, Catedral/Fábrica, 1715, exp. 21, caja 4, (serie parroquias), fol 13-17.

⁴⁸⁸ AHCMAG, Sección Gobierno, Serie Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 8, 22 de agosto de 1719, fol. 170f-171f.

⁴⁸⁹ Ruiz Caballero, “La música religiosa en Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, p. 246.

⁴⁹⁰ *IV Concilio Provincial Mexicano* [1771], Tít. XVI, § 7. Edición de Rafael Camacho, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1898., p. 149.

fona a finales del siglo y durante todo el XVII; y finalmente vocal, aerófona y cordófono durante el siglo XVIII.

Estas capillas tenían entre sus principales obligaciones tocar y cantar en las celebraciones más solemnes, como quedó dicho, y el repertorio ejecutado incluía himnos, salmos, antífonas, magnificats, responsorios de maitines, villancicos y misas, entre otros géneros según la ceremonia de que se tratara del calendario litúrgico. De este aspecto daremos cuenta con mayor detalle en el capítulo V.

Palabras Finales

La capilla musical, además de sus funciones netamente músico-litúrgicas, fue también un escenario de relaciones de poder entre los propios miembros que la componen, y entre éstos y las autoridades eclesiásticas, lo que constituye un factor esencial para explicar las transformaciones experimentadas a lo largo de los siglos. Algunas de ellas fueron logros más que del espíritu progresista de los capitulares, del ejercicio de libertad y “voluntad” de los músicos. Esto constituye una de las principales hipótesis de este trabajo. Dichas transformaciones se dieron no sólo al interior del conjunto (instrumentos, obligaciones, relaciones interpersonales, familiares...) sino también al exterior, como fue el modificar la normatividad a discreción para que la capilla pudiera funcionar en tiempos de crisis o situaciones extraordinarias, como permitir en ella a capellanes sin estar ordenados, “por no haber quien cante”; o bien, que los capitulares aceptaran en ocasiones a músicos o cantores sugeridos por el obispo, aunque éstos carecieran de talento y capacidad (sólo para no confrontarse con la autoridad del prelado), lo que hacía más complicado aún el trabajo del maestro de capilla. Hay que decirlo, la capilla no siempre seguía al pie de la letra lo señalado por las ordenanzas y reglamentos, y ello provocaba en ocasiones algo parecido a la conocida fórmula castellana “obedezco pero no cumplo”. Podríamos decir que la flexibilidad y un cierto grado de iniciativa propia de las autoridades eclesiásticas, marcó la diferencia entre la ordenanza y su aplicación.⁴⁹¹ Es decir: las autoridades eclesiásticas, también jugaron el juego prohibido.

Fue en la capilla musical, como corporación colectiva, donde el músico legitimó su presencia como tal, pues no hay que olvidar que en la sociedad corporativizada del antiguo régimen las personas sólo cobraban valor social en la medida en que los respaldaba alguna corporación validada por la Corona o la Iglesia. El músico se transformó y por ello también lo hizo la capilla musical, o viceversa. Los derechos y obligaciones (relación laboral) se fueron modificando lentamente al grado de que el mecenazgo por parte de la Iglesia también

⁴⁹¹ Céspedes del Castillo, *América Hispánica, (1492-1898)*, Fundación Jorge Juan Marcial Pons Historia, Madrid, 2009, p. 249.

fue distinto al finalizar el siglo. Ese carácter de exclusividad del músico hacia la catedral, en el siglo XIX fue absolutamente abolido, de manera que ahora podía disponer de su tiempo y sus habilidades de manera diferente. Los siglos XVI-XVIII fueron un largo proceso por el que el músico se construyó a sí mismo como un creador, como un artista “libre” que logró el monopolio del arte musical, incluyendo el de la música eclesiástica, destacando por encima del músico “no profesional”, el músico solitario, y en ello, fue fundamental el pertenecer a una capilla musical que le diera legitimación jurídica, económica y solidaria, aunque en algunos casos lo económico no siempre se concretara.

La capilla musical pues, como el gremio, la cofradía o alguna otra corporación de hermandad política o religiosa, fue el respaldo institucional y artístico, en donde se gestó la transformación no sólo del músico y de la música litúrgica, sino de la música en general, durante un siglo XVIII que sentó las bases de la nueva modernidad.

CAPÍTULO III

Los Músicos y la Ciudad

Introducción

El presente capítulo no es una historia de los músicos de la catedral de Valladolid,⁴⁹² y tampoco es una historia de los músicos de la catedral de Guadalajara, sino la historia de las relaciones entre ambos universos: los músicos y las prácticas a través de las cuales forjaron y establecieron una especie de puente por el que circularon diversos elementos del fenómeno musical. Estas relaciones y la movilidad generada implicaron no sólo la transportación de personas, sino también la de un complejo sistema de saberes, bienes culturales como libros, música manuscrita e impresa, instrumentos musicales, entre muchos otros, cuya circulación alcanzó y afectó las esferas económicas y políticas. Por lo tanto, los músicos, en tanto que individualidades, generaron una cultura propia (la de los músicos) claramente identificada por su función específica en las funciones litúrgicas. Y en lo colectivo, conformaron una corporación (véase capítulo II) que dio sentido y valor a sus vidas. La “filiación corporativa” a nivel macro, la constituye su pertenencia a la Iglesia (sin ser eclesiásticos), y dentro de ésta, su especificidad la otorgó su incorporación a la capilla musical, pues en ella, la colectividad dio certeza y seguridad no sólo laboral sino emocional y espiritual. Lucharon en defensa de sus propios intereses como la permanencia en el grupo pese a los desacuerdos con el cabildo; insistencia constante por lograr mejores sueldos;⁴⁹³ incluir composiciones musicales en un estilo nuevo, diferente al experimentado en el pasado, así como el uso de instrumentos musicales antes des-

⁴⁹² Que por fortuna se han hecho trabajos muy valiosos sobre el tema.

⁴⁹³ Jorge Gómez Naredo, “Jerarquía y resistencia en la catedral tapatía: músicos y cabildo en la segunda mitad del siglo XVIII”, Tesis de Maestría en Historia, Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F., 2007.

deñados por las autoridades eclesiásticas, entre muchas otras confrontaciones que más adelante se explicarán.

Otro mecanismo corporativo que fortificó la agrupación musical fue la propia familia, es decir, cuando la práctica musical se convertía en un patrimonio familiar y generacional, lo cual a su vez se alimentó de manera importante con otros mecanismos de referencia o filiación como las relaciones interfamiliares (matrimonios con hijas de músicos) o de compadrazgos: apadrinar hijos, contrayentes, etc. Estas prácticas, como se verá en el presente capítulo, contribuyeron a fortalecer esa cultura de los músicos, del gremio que nunca se constituyó oficialmente como tal⁴⁹⁴ pero que a través de estos mecanismos lograron tener la fuerza y presencia en el entramado ritual novohispano. Es por ello que el tratamiento a los músicos, en la presente investigación navega en el terreno intermedio entre las descripciones biográficas y el análisis prosopográfico, con el fin de identificar algunos elementos o rasgos comunes de su cultura propia.

Los músicos formaban parte de la totalidad del personal que de alguna manera ofrecía un servicio a la catedral (llamados por ello “sirvientes”), tales como campaneros, mozos, acólitos, maestros de oficios, sacristanes, tesoreros, apuntadores, librero, portero, entre muchos otros.⁴⁹⁵ El contar con un grupo de músicos representó un importante logro en el desarrollo de las catedrales puesto que se trató de una agrupación contratada específicamente para ese fin: sonorizar la liturgia, los oficios y las diversas fiestas del calendario litúrgico.

Decir “músicos”, en términos generales, puede resultar poco esclarecedor debido a la amplia variedad de ejecutantes y cantores que participaban en el conjunto, y con una jerarquía diferenciada. Por “músicos” podemos referirnos tanto a instrumentistas como cantores en su generalidad. Pero ante esta primera distinción es menester señalar algunas diferencias: los instrumentistas (llamados

⁴⁹⁴ Para el caso de los músicos de la Ciudad de México véase: José María Marroqui, *La ciudad de México*, tomo III, Tipografía y Litografía “La Europea”, México, 1903. Y Manuel Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España, 1521-1861*, EDIAPSA, México, D.F., 1954.

⁴⁹⁵ Los llamados *Cuadrantes de coro* son registros de asistencia de todos quienes de alguna u otra forma asistían al espacio del coro, sea para asearlo, cantar o rezar. Véase Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (en adelante AHAG), Sección Gobierno, Cuadrantes de coro. Y en el Archivo Histórico de la Catedral de Morelia (en adelante AHCM), Administración Diocesana, Legajo 19 (signatura 19.0.01.01), Cuadrantes de coro.

también ministriles), son propiamente todos los ejecutantes de instrumentos,⁴⁹⁶ distinguiéndose entre ellos el organista, quien ocupaba un lugar mucho más connotado y respetado. Para algunos historiadores de la música y músicos novohispanos, estos instrumentistas constituyen en sí una “capilla musical”, excluyendo de ésta a los cantores, sean de polifonía o canto llano.⁴⁹⁷ Lo anterior lo basan en el argumento de que el pago a los cantores proviene de una partida diferente de la que se paga a los instrumentistas, lo que, a nuestro juicio, constituye un error de apreciación que será aclarado más adelante.

Por otra parte, están los cantores, entre los que podemos identificar tres grupos: primero, los encargados de interpretar el llamado canto de órgano, o canto polifónico,⁴⁹⁸ y entre ellos se encuentran las voces de tiple, alto, tenor y bajo; entre éstos están los llamados “seises” que eran los niños de voces agudas, puesto que la participación de mujeres no estaba permitida al interior de la catedral.⁴⁹⁹ Un segundo grupo de cantores eran los “capellanes de coro”, quienes estaban bajo la dirección del sochantre, quien era el responsable de instruirlos en el “canto llano” (canto gregoriano). Por lo regular, estos cantores eran clérigos, y esto les otorgaba una calidad diferenciada del resto de los cantores, pero a su vez les propiciaba obligaciones especiales que no siempre satisfacían. Tanto polifonistas como cantollanistas eran músicos contratados, es decir, que eran pagados exclusivamente para cumplir con el servicio de cantar lo señalado por el maestro de capilla.

⁴⁹⁶ Hacia el siglo XVI la capilla estaba constituida solamente de instrumentos aerófonos (flautas, chirimías, orlos, sacabuches, cornetas). Hacia el siglo siguiente experimentó ligeros cambios, pero en el XVIII sufrió un cambio radical, del que hablaremos en otro apartado.

⁴⁹⁷ Véase Raúl Torres, *Los músicos de la Catedral Metropolitana de México (1750-1791). Transgresión o sumisión*, UACM. México, 2016.

⁴⁹⁸ La polifonía y el contrapunto son materias especializadas dentro de la teoría musical que consisten en el desarrollo de varias voces entrelazadas (líneas melódicas) en un mismo pasaje musical; también fue llamado “canto de órgano” y tomó auge hacia el fin de la Edad Media, en contraposición al canto llano (canto gregoriano), que era una sola línea melódica monofónica. Véase el breve pero interesante trabajo sobre la evolución histórica que hace Juan Manuel Lara Cárdenas de “El canto llano y el canto de órgano en la música novohispana”, en *Antropología*, Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 77, enero-marzo de 2005, pp. 3-8.

⁴⁹⁹ Aurelio Tello, “Hacia una geografía de la música virreinal”, en Roberto García Bonilla, *Visiones sonoras. Entrevista con compositores, solistas y directores*, Siglo XXI-Conaculta, México, 2001, p. 227.

Y un tercer y último grupo de cantores eran los propios prebendados, quienes, si bien es cierto que sus principales obligaciones eran de carácter administrativo y de gobierno, el III Concilio Provincial Mexicano⁵⁰⁰ señalaba que tanto capellanes como prebendados y “todos” los asistentes “están obligados a cantar en el coro”⁵⁰¹ y de no hacerlo serían multados. De este modo se ponía especial interés en que por lo menos aprendieran canto llano para las celebraciones más elementales de oficio. A diferencia pues, de los otros cantores capellanes y polifonistas, pagados exclusivamente para cantar, los prebendados o capitulares recibían su pago por realizar diversas acciones de gobierno, pero entre ellas estaba el cantar y rezar en el coro, lo que con frecuencia generaba confusiones y conflictos a la hora de recibir su paga.⁵⁰² Estos capitulares constituyen otro grupo de cantores, aunque no profesionales, que con frecuencia, por causa de su “edad crecida” en algunos casos, faltaban al coro y dejaban de cantar.⁵⁰³ Estos problemas eran similares a los que padecían algunos capellanes de coro de avanzada edad, condición que en ocasiones afectaba la entonación de su canto, o incluso, quedarse dormidos en el coro, por lo que la capilla se veía obligada, además, a subsanar estas ausencias de manera que las funciones litúrgicas no se vieran afectadas.

Como se habrá advertido ya, el presente capítulo no se desenvuelve estrictamente en una narrativa cronológica, en una sucesión de acontecimientos históricos, o una secuencia lógica de hechos de principio a fin, sino que se basa en

⁵⁰⁰ *Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V*, ilustrado y anotado por Basilio Arrillaga, edición de Mariano Galván Rivera, segunda edición en latín y castellano, Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, Barcelona, 1870.

⁵⁰¹ Alonso de Montufar, *Orden que debe observarse en el coro*, en el *Concilio III*, p.553. Se trata de la obra *Ordenanzas para el coro de la Catedral Mexicana*, de Montúfar, publicada en 1570. Arrillaga lo incluyó en su citado *Concilio III*.

⁵⁰² Situaciones como ésta también se vivieron entre los capitulares de la catedral de Sevilla, pues en sus *Estatutos* expresaron que “...porque es duda de los compañeros beneficiados de la Iglesia, a qué tiempo ganan las horas, por ende nuestro señor el arzobispo don Juan, y el deán y cabildo establecieron y ordenaron que se ganen de aquí en adelante en esta manera los maitines. Ordenaron que cuando hubiere maitines de santa María, que del principal dinero de los maitines se saquen cuatro maravedís, y estos queremos que los ganen los beneficiados que a ellos vinieren hasta acabado el himno de *Quem terra pontus*, etcétera...”, ACS, Sección I: Secretaría, Libro 374, *Estatutos y constituciones de la santa iglesia de Sevilla*, 20 de diciembre de 1518, fol. 45f.

⁵⁰³ AHAG, Serie Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 10, 16 de abril de 1744, fol. 194v.

la revisión de algunos de estos sucesos o acciones que dan cuenta de la construcción de significados a partir de las relaciones y el contacto entre los sujetos de estudio, que corresponden a los dos escenarios de las catedrales estudiadas.

La Cultura de los Músicos

Ser músico en el siglo XVIII

Durante el siglo XVIII novohispano, la cultura musical, como muchos otros aspectos de la vida cotidiana, experimentó importantes transformaciones formales, estilísticas, sonoras, de contenido, entre otras muchas,⁵⁰⁴ y el músico tuvo un papel central en este proceso. Ser músico en este periodo significó formar parte de un complicado proceso que siempre lo ubicó entre las decisiones del cabildo catedral y el obispo. Formar parte de la corporación musical le otorgó un status mayor que el de los músicos del coliseo u otras agrupaciones, especialmente porque era la catedral la que realizaba las más fastuosas celebraciones religiosas del calendario litúrgico y algunas del calendario civil. Pero además de esto, formar parte de una corporación catedral, sin ser religioso (con mayor razón siéndolo), permitía garantizar una cierta estabilidad económica. La catedral representaba además esa estabilidad de la que muchos deseaban participar. Los padres de familia eran los principales interesados en que sus hijos obtuvieran un puesto dentro de ella, sea de acólito, sacristanes, cantores o ministriles. Y es que los músicos tenían esa doble ciudadanía entre la esfera sagrada y la profana: servían a la catedral en sus principales servicios religiosos (misas, oficios, procesiones) sin ser necesariamente clérigos, valiéndose sólo de sus capacidades y destrezas en la ejecución de su instrumento o sus voces.⁵⁰⁵

Estar al servicio de los oficios religiosos les permitió construir una cultura propia, la de los músicos, en la que se identifica un lenguaje común,⁵⁰⁶ es decir, un código de relaciones interpersonales y laborales que les propicia una visión compartida de las cosas. Así, la cultura de los músicos que se forjó durante el siglo XVIII, reviste varios elementos de afinidad que otorgaron al ministril y al cantor la posibilidad de una especie de unificación gremial, sin constituir precisamente un gremio, que hacia la segunda mitad del siglo XVIII, los gremios

⁵⁰⁴ Es ampliamente sabido que el siglo XVIII experimentó una profunda y constante transformación cultural y artística. Roger Chartier, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución Francesa*, Gedisa, España, 2003.

⁵⁰⁵ Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música...*, p. 190.

⁵⁰⁶ No un lenguaje técnico o idiomático con el que se analizan aspectos estilísticos y formales de la música.

existentes (no de músicos) estaban siendo desplazados por el saber académico (academias), o bien, por los comerciantes y empresarios debido a los incipientes procesos industriales.⁵⁰⁷

Los músicos pues, en su colectividad constituyen un sector social popular, más que una élite o grupo de poder, no obstante llegar algunos de ellos a tener importante influencia en el cabildo. Éste es el que administran, financian, proveen y propician el ritual religioso y sonoro, pero la música es compuesta (creada y producida) por los músicos, y esto constituyó un factor esencial para su valoración y la creación de un capital cultural que otorga una posición específica en medio del entramado de la catedral. Si el músico podía participar de un “campo de poder” o “campo intelectual” en este sistema (la catedral), lo haría solamente a partir de la puesta en práctica de sus saberes (teóricos-prácticos) o *habitus*, y de la adhesión a la corporación musical que le daría respaldo a dicho saber individual, en el sentido en que Bourdieu explica la articulación de los saberes con las prácticas, las “posiciones sociales”, las “tomas de posición”,⁵⁰⁸ y los espacios relacionales, es decir, la capilla, el coro, la catedral.

Los dirigentes

En otros espacios se ha descrito ya la conformación genérica de la capilla musical de una iglesia catedral.⁵⁰⁹ Aquí se resume y se destacan algunos aspectos: la máxima autoridad del conjunto en asuntos específicamente musicales, era el maestro de capilla, quien debía atender diversas tareas además de dirigir, enseñar y componer.⁵¹⁰ Era el responsable de que la capilla “luciera” dignamente en

⁵⁰⁷ Felipe Castro Gutiérrez, *La extinción de la artesanía gremial*, UNAM, México, 1986, pp. 143-144. Francisco Santiago Cruz, *Las artes y los gremios en la Nueva España*, Ed. Jus, México, 1960, p. 43.

⁵⁰⁸ Pierre Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Anagrama, España, 2007.

⁵⁰⁹ Durán Moncada, “Música y músicos de la Catedral de Guadalajara. Siglo XVI-XIX”, pp. 165-166.

⁵¹⁰ El asunto de la obligatoriedad de componer música, para los maestros de capilla, sigue siendo debatible. Algunos autores como Eugenia Roubina sostienen que al obtener la plaza no adquirirían tal obligación. En “Vidas paralelas: Ignacio Jerusalem (1707-1769) y Francisco Rueda (1721-1769), dos maestros de capilla novohispanos.”, Conferencia presentada en el Coloquio Internacional Multidisciplinario “Ignacio Jerusalem y Stella (1707-1769) y su tiempo”, UNAM, México, 2019. Marín señala que algunos reglamentos y normativas no son del todo claros sobre este tema. Véase Javier Marín López, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de

los oficios y demás celebraciones, y de que los integrantes tuvieran una participación ejemplar. Su opinión en asuntos musicales era siempre la de mayor reconocimiento e influencia: contrataciones, despidos, adquisición, reparación de instrumentos musicales, entre otros asuntos. Y además de las tareas puramente musicales, el maestro de capilla también se encargó la administración de la capilla, es decir, distribución del pago a los músicos, así como la gestión y manejo de dineros para compra de “cuerdas y papel y a los muchachos músicos medias y zapatos y a los monacillos para el día del corpus”.⁵¹¹ La imagen y lo visual en general, también era tareas que tenían que atender.

Las variadas funciones del maestro de capilla hacían del magisterio un trabajo sumamente complejo: dirección, enseñanza, composición, arreglista, administración, entre otras.⁵¹² Para todas estas actividades se apoyó en buena medida en otros músicos (maestros de mozo, de escoleta, de coro, etc.), incluso la escoleta (escuela de música que también solía dirigir) ofreció lecciones de composición, según fueran las necesidades del interesado.⁵¹³ Si bien era el chantre la dignidad encargada y responsable de toda la sonoridad y musicalidad de las funciones litúrgicas, en la práctica el maestro de capilla se hizo cargo de todo lo concerniente.

polifonía (siglos XVI-XVIII)”, Vol. I, Tesis Doctoral: Doctorado en Historia y Ciencias de la música, Universidad de Granada, Granada, 2007, p. 53. Ante este aparente vacío normativo, aquí nos atendremos lo que está señalado en los documentos, según sea cada caso. Como ejemplo de ello, el edicto para la plaza de maestro de capilla, de 1750, en la catedral de Guadalajara, dice a la letra: “...convocamos y citamos a todas las personas eclesiásticas o seculares que tengan inteligencia en música y *composición*, y en quienes concurra limpieza de sangre...”. AHCG, Gobierno, Secretaría (Asuntos internos), caja 1, ficha 3, 1749. Las cursivas son nuestras. En este sentido, los aspirantes a la plaza están conscientes del requerimiento, y en el propio examen de oposición les será exigido la composición de una obra, como se verá más adelante en este mismo capítulo. Este tipo de referencias, por lo tanto, aclaran en gran medida la obligatoriedad por parte del maestro de capilla de componer obras para la liturgia.

⁵¹¹ AHAG, Actas de cabildo, Libro VII, 18 de junio de 1658, fol. 89. Véase también Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música...*, pp. 16-163. Y Antonio Ruiz Caballero, “La música religiosa en Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, Michoacán, México, 2005.

⁵¹² Ruiz Caballero, “La música religiosa en Valladolid...”, p. 236. Cita a Mark Brill.

⁵¹³ AHAG, AC, L 8, 5 de enero de 1720, fol. 176v: “...Con calidad de que lo que se ofreciere de composición de música...”.

Luego del maestro de capilla, era el organista quien revestía de notable autoridad, por ser este instrumento el más antiguo en el conjunto, de múltiples significados en el antiguo ritual sonoro, y además el “instrumento oficial de la Iglesia” que en el Concilio de Trento consolidó su presencia dando “mayor solemnidad a las celebraciones”.⁵¹⁴ Incluso, aunque en la práctica éste participaba conjuntamente (nunca como solista) con cantores y con instrumentistas (y en este sentido actuaba bajo las instrucciones del maestro de capilla), en realidad la organistía dependía directamente del cabildo catedral, y podría considerarse como una instancia independiente y diferenciada del resto de los músicos.⁵¹⁵ Su importancia y trascendencia parecía tener un origen más místico, simbólico y sustancial, aunque también de orden práctico, pues un solo músico (el organista) podía acompañar a todo un coro de voces y lograr dar cuerpo e imponencia a la sonoridad ritual.

Otro de los cargos de notable autoridad en asuntos estrictamente sobre el canto es el sochantre, y particularmente sobre el canto llano. Si bien éste no ostentaba un alto rango entre los que tomaban decisiones trascendentes para el gobierno de la catedral en general, su tarea era fundamental tras encargarse de dirigir a los capellanes encargados de interpretar el canto milenario de la Iglesia: el canto llano. Se procuraba elegir al cantor de mayor experiencia en la materia, y era obligación estar ordenado in sacris, como el resto de los capellanes de coro, según lo marcaban los estatutos.⁵¹⁶ Además de elegir a las mejores voces y prepararlas a su máxima capacidad, otra de sus preocupaciones constantes era la disciplina manifestada tanto en el estudio como en las funciones religiosas. Si se tomara el salario como un indicador de la importancia y responsabilidad de los músicos que dirigían las diferentes tareas de la capilla, será siempre el maestro de capilla quien figure como el más alto, seguido del organista, aunque en ocasiones el sochantre llegaba a acercarse o incluso a igualarlo, como lo mostró

⁵¹⁴ Antonio Ruiz Caballero, “La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid. 1540-1631”, Tesis de Maestría en Historia de México, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, 2008, pp. 239-240. Véase también Durán Moncada, “Música y músicos de la Catedral de Guadalajara. Siglo XVI-XIX”, p. 167.

⁵¹⁵ En tiempos de crisis en los que la capilla era clausurada temporalmente, el organista y algunos pocos cantores eran mantenidos en el conjunto con el fin de no disminuir la *dignidad* y la *gravedad* de las ceremonias. Véase Durán Moncada, “Música y músicos de la Catedral de Guadalajara. Siglo XVI-XIX”, p. 180ss.

⁵¹⁶ Concilio de Trento, Sesión XXII (17 de septiembre de 1562): “Decreto sobre la reforma”, cap. IV, Edición de Mariano Latre, traducido por Ignacio López de Ayala, Imprenta de Ramón Martín Indár, Barcelona. 1847, p. 236.

el edicto convocatoria para esta plaza en la catedral de Valladolid, en 1732, en la que se ofrecían 600 pesos anuales por cada una de las dos plazas vacantes: sochantre y maestro de capilla, aunque ésta última plaza marcaba diferencia de 100 pesos más, si el elegido fuera capaz de encargarse de la “enseñanza en la escoleta”.⁵¹⁷ Era el sochantre pues, el principal responsable y mayor asistente del maestro de capilla en cuanto a la atención y desarrollo de las voces para el canto llano.

Obligaciones y compromisos

Las obligaciones esenciales de estos músicos eran, en primera instancia, participar en el conjunto durante los oficios, misas, procesiones y otras ceremonias eventuales como las fúnebres o la llegada de autoridades a la ciudad. Si bien la tarea de lo estrictamente litúrgico en estas ceremonias correspondía a las dignidades eclesiásticas (como el maestrescuela, el chantre o el propio obispo), la organización y disposición de lo estrictamente musical correspondía al maestro de capilla, como determinar qué obra se ejecutaría en determinada ceremonia, y cuáles músicos participarían.⁵¹⁸

Por otra parte, formar parte de la capilla musical de una catedral representó una de las más altas distinciones, si no es que la más, dentro del grupo de músicos novohispanos. La catedral constituyó uno de los dos centros de gobierno (el espiritual; el otro era el gobierno civil), de manera que, formar parte de este cuerpo, desde la producción musical para los oficios religiosos, constituía un alto lugar jerárquico entre los músicos que servían en parroquias, conventos o colegios, o bien, como músicos particulares, o los que servían en el coliseo de comedias o en las carpas ambulantes. De toda esta variedad de practicantes musicales, era el de la catedral el que revestía un mayor reconocimiento social y mayor prestigio. Incluso, algunas investigaciones han concluido con la idea de que, más que la mejoría de las condiciones económicas (pues no siempre se lograba), era “una cuestión de estatus social” lo que motivaba a ingresar al servicio musical de la catedral.⁵¹⁹ Y aun así, habrá que decirlo: dentro de la propia capilla también se articulaba una estructura jerárquica determinada tanto por el instrumento ejecutado como por el talento y las capacidades técnicas,

⁵¹⁷ AHCM, Sección Capitular, Legajo 25, fol. 280f.

⁵¹⁸ Aurelio Tello, “Hacia una geografía...”, p. 227.

⁵¹⁹ Miguel Ángel Marín, “Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios de la ciudad de Jaca durante el siglo XVIII”, en Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Universidad de Valencia, España, 2005, p. 133.

así como por las múltiples actividades que pudieran ejercer: cantar, tocar más de un instrumento, instruir a otros, copiar música (copista), copiar y/o reparar cantorales, y demás acciones que repercutían en un mejor salario.⁵²⁰

Mecanismos de ingreso

Podrían señalarse puntualmente tres como los más importantes y comunes: solicitud por parte del interesado; solicitud directa por parte del cabildo catedral, y la fijación de edictos convocatorios para una plaza vacante. De todos ellos se conocen innumerables casos. Sobre el primero, el cabildo constantemente recibía solicitudes de músicos que aspiraban a ingresar a la capilla, como lo hizo Juan Antonio Félix, en 1713, cuando intentó ingresar a la capilla musical de la catedral de Guadalajara y suplicó “a dichos señor venerable deán y cabildo, se sirva de admitirle por músico”. Fue contratado con 40 pesos de salario anual.⁵²¹ Muchos otros ni siquiera eran examinados cuando las autoridades consideraban innecesario el ingreso de un nuevo ministril, y tras enviar su petición de ingreso, el cabildo se limitaba a contestar con un rotundo “no ha lugar”. Cuando los canónigos consideraban necesario cubrir alguna vacante solicitaban músicos reconocidos a otras catedrales, o músicos que por lo menos se supiera que poseían destrezas notables, y lo hacían sin mediar edictos, con el fin de subsanar la falta tan pronto como fuera posible, otorgando una plaza interina y posponiendo la fijación de edictos por tiempo indefinido. Muchos músicos cubrieron estas plazas por varios años, y nunca les fue requerido un examen de oposición. El ejercicio de su oficio seguro dejaba satisfechos a las autoridades.

Y por último, la fijación de edictos convocatorios fue el mecanismo por el que las autoridades pretendían asegurarse de adquirir al músico o cantor más capacitado que hubiese en el reino. Estas convocatorias se fijaban en las catedrales de las principales ciudades, especialmente en Puebla, México, Valladolid y Guadalajara. En ellos se establecía el tipo de plaza ofrecida, las cualidades y destrezas requeridas para el posible aspirante, el salario y demás información sobre el trabajo. La documentación consultada arroja que mayoritariamente fueron las plazas de cantores, sochantres y organistas las que más se convocaron. Las de ministriles en menor medida. Y pese a ser la plaza de maestro de capilla la más importante, se conocen pocos edictos-exámenes de oposición para ocupar esta plaza. Pero a través de los pocos que conocen, sabemos que fueron los exáme-

⁵²⁰ Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música...*, pp. 176-177.

⁵²¹ AHAG, AC, L 8, 26 de septiembre de 1713, fol. 074f. Sirvió durante casi 30 años en la capilla. Murió en activo (1742), en situación de marcada pobreza. AHAG, AC, L, 10, 15 de enero de 1742, fol. 161f.

nes más extenuantes, como se verá más adelante. En la catedral de Valladolid, por ejemplo, el primer examen de oposición para la maestría de la capilla, de que se tiene noticia, fue en 1690, cuando Diego Xuárez la ganó frente a Manuel de Pereira y Juan Mansilla, quien provenía de Guadalajara.⁵²² En esta ciudad, el primer examen de oposición para la plaza de maestro de capilla, ampliamente documentado y en respuesta a un edicto, fue en 1749-50, tras la muerte de su titular, José Rosales, en el que resultó electo Francisco Rueda, y del que daremos cuenta pormenorizada en este capítulo.⁵²³

Habría que aclarar que aun cuando hayan podido fijarse varios edictos para diversas plazas, a lo largo de los años, no en todos los casos se realizaban los respectivos exámenes de oposición debido a que no siempre acudían aspirantes a opositar, sea por insatisfacción del salario o por el reconocimiento de no poder cumplir con lo requerido, o por otras diversas razones. Por otro lado, si alguien lograba ser aceptado para opositar alguna plaza, era examinado en todas las pruebas necesarias (teoría, práctica, entonación, lectura...), y el o los examinadores (que regularmente eran los más altos responsables de la capilla y jercarcas del cabildo) rendían un informe detallado bajo juramento en el que expresaban sus pareceres sobre las habilidades del aspirante. En ocasiones sugerían su aceptación o rechazo, aunque esto solían dejarlo a las autoridades del cabildo catedral.

Compadrazgos, Familia y Etnicidad

Como se decía líneas arriba, los filarmónicos siempre buscaron diversos mecanismos por los cuales consolidar su corporación musical, pues tenían en claro que la diferenciación social de la que participaban les daría un mejor

⁵²² Óscar Mazín, “La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de Valladolid de Michoacán (siglos XVI-XVIII)”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *I Coloquio Musicat: Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, México, 2006, p. 214. En el caso de la catedral de Sevilla, según el estudio de Suárez Martos, en el siglo XVII tuvo ocho maestros de capillas, y “ninguno de estos maestros llegó al cargo tras haber realizado una oposición. El propio prestigio y el informe de terceras personas eran, normalmente, las referencias suficientes que el cabildo necesitaba”. Juan María Suárez Martos, “La música en la catedral de Sevilla durante el siglo XVII: apogeo y crisis”, en Manuel Martín Riego (edit.-dir.), *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, vol. I, Centro de Estudios teológicos de Sevilla, Cátedra “Beato Marcelo Spínola”, Sevilla, España, 2008, p. 353.

⁵²³ AHCG, Sección Gobierno, Serie Secretaría: Asuntos Internos, caja 1, exp. 3, ficha 3, 1749. *Autos sobre la provisión de las plazas de maestro de capilla y de escoleta de esta Santa Iglesia, vacante por muerte de don Joseph Rosales.*

posicionamiento sólo en la medida en que su propia corporación, la capilla y sus integrantes, mostraran relaciones robustas y sólidas, más allá de la práctica musical que los unía. Así es como se ha detectado la creación de vínculos familiares de diferente tipo: padrinzagos y compadrazgos, matrimonios y otras relaciones entre los propios músicos. Esta práctica no fue exclusiva del siglo XVIII, pues desde antes se conoce que el maestro de capilla de la catedral de Valladolid, Diego Suárez, en 1688 contrajo matrimonio con Josefa de la Paz, hija de padres no conocidos. Fueron sus testigos Martín Casillas, Luis de Ledesma y Ramón de Arizaga, “músicos todos de la capilla de la Santa Iglesia”, incluso los padrinos de bodas fueron el mencionado Casillas y su esposa Inés Ramírez.⁵²⁴ Suárez dirigió la capilla vallisoletana desde 1691 hasta 1726, con un promedio de músicos entre 14 y 18 integrantes.⁵²⁵ De los tres hijos que tuvieron, del segundo, Antonio, fue su padrino de bautismo Juan Adame Mejía,⁵²⁶ sochantre y músico que al menos desde 1666 había laborado en la catedral de Guadalajara, pero en 1693⁵²⁷ fue llamado por los canónigos vallisoletanos para ocupar la plaza de sochantre, tras haberse jubilado Tomás Pérez. En Valladolid le habían hecho “conveniencia” y no dudó en trasladarse. Suárez y Adame entablaron una sólida relación de compadrazgo que permitió a al primero ocupar el cargo por casi diez años (hasta 1702), además de valerse, principalmente, de sus cualidades como cantor e instructor.

Por su parte, siendo músico de la catedral Martín Casillas se había casado en primeras nupcias con Jerónima Martínez, mestiza (1663).⁵²⁸ De este primer matrimonio se conocen al menos siete hijos; uno de ellos, su homónimo Martín Casillas (1681)⁵²⁹ fue apadrinado por Tomás de Zúñiga, músico de la catedral, y llegó a ser maestro de capilla en 1730-1732. El último hijo del matrimonio Casillas Martínez fue Ventura, quien posteriormente se incorporó a la capilla de

⁵²⁴ Archivo Parroquial del Sagrario Metropolitano de Morelia (APSM), Libro de matrimonios, 19 de febrero de 1688, fol. 64v. Consultado en www.familysearch.org el 27 de agosto de 2020.

⁵²⁵ AHCM, Administración Diocesana, Cuadrantes de coro, Legajo 19. Casi equivalente a lo que su padrino Martín Casillas hizo en la catedral de Guadalajara, entre 1690 y 1719.

⁵²⁶ APSMM, Libro de nacimientos, 15 de enero de 1694, fol. 66f. Consultado en www.familysearch.org el 27 de agosto de 2020.

⁵²⁷ AHCM, AC, L 12, 15 de abril de 1693, fol. 241.

⁵²⁸ APSMM, Libro de matrimonios, 21 de octubre de 1663, fol. 16v. Consultado en www.familysearch.org el 28 de octubre de 2020.

⁵²⁹ APSMM, Libro de nacimientos, 4 de noviembre de 1681, fol. 137f. Consultado en www.familysearch.org el 27 de agosto de 2020.

Guadalajara. Al fallecer su esposa Jerónima, Casillas contrajo segundas nupcias con Inés Ramírez (1682), hija de indios principales, Ignacio Ramírez y Joanna Ramírez.⁵³⁰ De este segundo matrimonio se conocen tres de sus hijos que nacieron en Valladolid, y todos fueron registrados como mestizos,⁵³¹ al igual que él mismo, según se advierte en diversos documentos como su partida de defunción en 1719.⁵³² Casi todos sus hijos fueron apadrinados por mulatos y presbíteros de la ciudad, lo que indica su calidad étnica y la importante cercanía que tenía con este grupo social.

Casillas fue despedido de la capilla por conflictos con el cabildo, por “hablar indecentemente” contra ellos.⁵³³ Así, en octubre de 1690 partió (o volvió de nuevo) hacia Guadalajara⁵³⁴ en donde fue recibido como músico, y en tres meses ya era maestro de capilla de la catedral,⁵³⁵ contra la voluntad del obispo y desatándose una fuerte discusión entre éste y los canónigos por este nombramiento.⁵³⁶ Al venir a Guadalajara le acompañó su hijo, Buenaventura Casillas, y los músicos José Moreno Matajudíos y José Balmaña quienes también ingresaron todos a la capilla al mismo tiempo.⁵³⁷ Esta desbandada de músicos de la Valladolid hacia

⁵³⁰ APSMM, Libro de matrimonios, 22 de junio de 1682, fol. 46f. Consultado en www.familysearch.org el 03 de septiembre de 2020.

⁵³¹ Pedro Pablo (1683); María Guadalupe (1686) y José Bernardo (1688).

⁵³² Archivo Histórico del Sagrario Metropolitano de Guadalajara (AHSMG), Fondo Sacramental, Sección Defunciones, Serie Libros, Libro 3, 22 de noviembre de 1719, fol. 126v.

⁵³³ AHCM, AC, L 12, 2 de junio de 1690, fol. 98v.

⁵³⁴ Es muy probable que Martín Casillas, padre, haya sido el mismo que figura en las actas tapatías como músico, por lo menos desde 1656, y en 1663 se trasladó a Valladolid para contraer sus primeras nupcias con la citada Jerónima Martínez, siendo todavía “vecino de la ciudad de Guadalajara y músico de esta Santa Iglesia”. APSMM, Libro de matrimonios, 21 de octubre de 1663, fol. 16v. Consultado en www.familysearch.org el 28 de octubre de 2020.

⁵³⁵ AHAG, Sección Gobierno, Serie Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 7, 10 de octubre de 1690, fol. 277f. Véase Violeta también Paulina Carvajal Ávila, “Un maestro de capilla y su música: Joseph Gabino Leal”, Tesis de Licenciatura en Música en el área de Musicología, Conservatorio de las Rosas, A.C., Morelia, Michoacán, México, 2007, pp. 56-57.

⁵³⁶ Para el conflicto con el maestro de capilla, Gerónimo de Quiroz, véanse AHAG, Sección Gobierno, Serie Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 7: 13 de septiembre de 1686, fol. 238f-239v; 1° de agosto de 1790, fol. 276v, y 3 de enero de 1691, fol. 279v.

⁵³⁷ AHAG, L 7, 10 de octubre de 1690, fol. 277f.

Guadalajara, permitió a Casillas proponer al cabildo guadalajareño la práctica sistemática de lecciones de música y revisiones periódicas a los integrantes del conjunto, hasta llegar a establecer formalmente una escuela de música al interior de la catedral, aunque abierta a todo el que quisiera aprender el arte de la música, con el fin también de contrarrestar la escasez de músicos.⁵³⁸

Martín Casillas, hijo, que se había quedado en Valladolid, se integró a la capilla musical en 1703 y contrajo nupcias con Anastasia de Riofrío, en 1712.⁵³⁹ Las partidas de nacimiento de sus nueve vástagos lo registran a él y a sus hijos como “mulato libre” o “morisco”, lo que parece haberle puesto algunas dificultades en su estancia en la capilla,⁵⁴⁰ como por ejemplo, no otorgarle la titularidad y sólo nombrarlo como “maestro interino”.⁵⁴¹ Lo cierto es que gracias a sus notables cualidades musicales pudo forjar una creciente carrera musical; al entrar a la capilla expresó ser tan “pobre” que ni siquiera contaba con un instrumento en propiedad, por lo que el cabildo le facilitó la compra de un bajón.⁵⁴² Treinta años después le tocó supervisar la entrega del órgano construido por José Nassarre (1733), y el cabildo le solicitó su opinión como versado en asuntos musicales.

Las limitaciones que les implicaba la cuestión étnica en el ejercicio de su oficio como músicos, procuraron mitigarlas con el fortalecimiento de sus lazos familiares y de compadrazgo, pues esto en la práctica implicaba una “cognación espiritual” que al nuevo contrayente –padrino– le era notificado y advertido con el fin de que estuviera consciente de su “obligación” y responsabilidad del acto.

Esta práctica continuó por largos años entre los filarmónicos de ambas catedrales. Son varios los casos que podrían citarse. Juan de Mendoza, notable músico y maestro de capilla de Valladolid, casó en segundas nupcias con Josefa de Bustos, y su primer hijo Sebastián Manuel Cayetano fue bautizado en 1735 por otro reconocido músico, José Gavino Leal, cuando éste era ya maestro de capi-

⁵³⁸ AHAG, Actas de cabildo, Libro VII, 16 de octubre de 1690, fol. 277f. Véase Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música...*, pp. 111-112.

⁵³⁹ APSMM, Libro de matrimonios, 4 de octubre de 1712, fol. 18. Consultado en www.familysearch.org el 26 de agosto de 2020.

⁵⁴⁰ Violeta Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 260. Solange Alberro, *La sociedad novohispana...*, señala que en 1770 el uso del término “morisco” se le prohibió al “presidente de la Audiencia de Guadalajara” para no confundirlo con musulmán.

⁵⁴¹ AHCM, SC, Legajo 68, 14 de junio de 1730, fol. 81f.

⁵⁴² AHCM, AC, L 13, 13 de marzo de 1703, fol. 286v.

lla.⁵⁴³ Su segundo hijo, Manuel Fecundo, fue también bautizado por doña Casilda Pulido, “todos españoles vecinos de esta ciudad”, en 1740.⁵⁴⁴ En estos casos, el que todos ellos fueran “españoles”, indicaba ya el resultado de importantes cambios aplicados desde años atrás en las políticas de admisión al conjunto musical. Este proceso intentó blanquear la capilla también en la catedral de Guadalajara hacia la tercera década del siglo, cuando se encargó a los sochantres que “busquen dos niños españoles hijos legítimos para elegir uno por monacillo”.⁵⁴⁵

Por largos años, la presencia de instrumentistas y cantores indios en las capillas había sido abrumadora. Michoacán, por ejemplo, proveyó a varios templos, santuarios y conventos de buena parte del occidente del reino novohispano, durante los tres siglos de gobierno virreinal.⁵⁴⁶ Pero la nueva política borbónica parecía procurar, entre otras cosas, un rediseño de las capillas que contrarrestara la creciente cultura criolla y mestiza en sus posesiones americanas. En Valladolid, la fundación del Colegio de Infantes, en 1765, constituyó también un intento de “excluir a los no españoles o criollos de la capilla”,⁵⁴⁷ sin haberlo logrado del todo (habremos de aclarar). Incluso, en el cuadro de pintor anónimo, “El traslado de las monjas dominicas” (1738), en Valladolid, se aprecia un conjunto de tres músicos que acompañan la procesión. Un trompetero de origen africano

⁵⁴³ APSMM, Libro de bautizos, 28 de enero de 1735, fol. 87f. Consultado en www.familysearch.org el 18 de septiembre de 2020.

⁵⁴⁴ APSMM, Libro de bautizos, 19 de noviembre de 1740, fol. 87f. Consultado en www.familysearch.org el 18 de septiembre de 2020.

⁵⁴⁵ AHAG, L9, 11 de julio de 1721, fs. 008v, 009f.

⁵⁴⁶ Los ejemplos serían interminables, baste citar por ahora un caso en el que unos cantores provenientes de Michoacán, llegaron en 1661 al Santuario de San Juan de los Lagos, y cantaron “con tal suavidad de voces, con tal modestia de rostros...” que los presentes creyeron que “aquella música y aquellas personas no eran de este mundo... que eran ángeles” y que además, había sido la virgen la que los había enviado al santuario. Esto fue considerado como un milagro puesto que el propio vicario del santuario había prohibido la presencia de músicos y cantores para la fiesta de Semana Santa, a raíz de un fuerte conflicto con Martín de León Sandoval, uno de los que solían cubrir los gastos de dicha celebración. Francisco de Florencia, *Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia* (1694), Edición facsimilar de El Colegio de Jalisco, México, 1984, pp. 59-61. Por estos mismos años, el organista titular de la Catedral de Guadalajara, Felipe Mauricio, fue un “indio cacique” que ocupó dicha plaza por más de cincuenta años (1642-1693). Murió en 1693. APSMM, Fondo Sacramental, Sección Defunciones, Serie Libros, Libro 2, 01 de julio de 1693, fol. 61f.

⁵⁴⁷ Ruiz Caballero, “La música religiosa en Valladolid...”, p. 247.

y un ejecutante de tambor y otro de chirimía, que pudiera tratarse de indios o mestizos. Además de los músicos, aparecen cuatro danzantes nativos en primer plano que también participan de manera activa en el ritual (Imagen III-1).⁵⁴⁸ La participación pues, del grupo afrodescendiente e indio en las capillas musicales de las catedrales en estudio tuvieron importante participación activa, pese a las limitaciones que en ocasiones la normatividad representó.

Imagen III.1. **Trompeta, tambor y chirimía.**



Fuente: Anónimo, Traslado de las monjas dominicas a su convento, 1738 (detalle). Museo Regional de Mchoacán. Foto: Cristóbal Durán.

Entre los varios casos que podrían seguirse citando, vale la pena el de Nicolás Rodríguez, “mulato libre”, arpista y organista que se trasladó de Valladolid a Guadalajara en 1691, y tras algunas intermitencias, finalmente se quedó como titular de la organistía en 1697. Empezó a instruir a varios discípulos entre los que se encontraban indios y mulatos, uno de ellos fue Marcos Garzón,⁵⁴⁹ “indio cacique” que terminó siendo “maestro de órgano de la catedral”. Ambos organistas no estuvieron exentos de conflictos con el cabildo eclesiástico: Rodríguez

⁵⁴⁸ Son varios los casos en que la pintura novohispana registra la presencia tanto de indios como africanos en el ejercicio musical. Véase por ejemplo Martha Inés Sandoval Villegas, “El Biombo del Volador. Una boda de indios, escenario para dos categorías de naturales y dos posturas encontradas”, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, México, 2007.

⁵⁴⁹ AHAG, AC, L 9, 16 de enero de 1722, fs. 016v.

fue despedido en algunas ocasiones por problemas de alcohol,⁵⁵⁰ pero siempre volvía a ser recontratado tras admitir los cánónigos que poseía notables destrezas en el instrumento.⁵⁵¹ Al morir, Rodríguez fue sepultado “en esta Santa Iglesia Catedral, con misa y vigilia de cuerpo presente”,⁵⁵² deferencia que no todos los músicos lograban, aunque fueran reconocidos (como el caso de los Casillas y Cabrera). Su alumno, el mestizo Marcos Dávila, suplió al indio cacique Felipe Mauricio desde 1693, y llegó a ocupar la plaza de organista mayor. En repetidas ocasiones Dávila abogó por sus propios compañeros de la capilla, fueran españoles o indios, incluso por su propio maestro Rodríguez. Se había convertido en una especie de gestor ante las autoridades, sobre todo tipo de conflictos. El más común fue la petición de aumentos de salario. Cuando los cánónigos consideraban excesiva la petición, a través de Dávila advertían “a estos como a los demás músicos que componen la capilla se les notifique pena de dos meses de puntos o suspensión de sus salarios no pidan más suplementos. Sino fuere por enfermedad propia y no de otras personas: o por muerte de padre, o madre, o mujer, o hijos de los susodichos”.⁵⁵³ Dávila insistió en su ejercicio de defender a sus compañeros, convencido de que siempre le asistía la razón, según lo manifestaba en los escritos que entregaba al cabildo.

El caso de Dávila resulta de interés porque ilustra también la vinculación entre indios, mulatos y peninsulares, no sólo en el ejercicio de la música en tanto que miembros de la capilla musical, sino extendiendo las relaciones de “parentesco espiritual”, del que se ha comentado líneas arriba. Su tercer hijo, Manuel Isidro, fue apadrinado por Manuel Raigón, un cantor sevillano que ingresó a la catedral de Valladolid en 1708⁵⁵⁴ y cuatro años después (1712) dejó la plaza porque le hicieron “conveniencia en Guadalajara” en donde fue nombrado sochantre.⁵⁵⁵ Se estableció ahí por largos años y estableció relación cercana con varios músicos (era además comerciante y copista de música), al grado de entablar compadrazgo con el mencionado Marcos Dávila, en 1714. Adquirieron el “parentesco espiritual, y la obligación de enseñar la doctrina cristiana...”⁵⁵⁶

⁵⁵⁰ AHAG, AC, L 8, 22 de agosto de 1719, Fol. 170f-171f.

⁵⁵¹ AHAG, AC, L 8, 5 de diciembre de 1719, Fol. 175v.

⁵⁵² AHSMG, Fondo Sacramental, Sección Defunciones, Serie Libros, Libro 3, 10 de junio de 1725.

⁵⁵³ AHAG, AC, L 9, 15 de noviembre de 1729, fol. 143 f.

⁵⁵⁴ AHCM, AC, L 21, de junio de 1708, fol. 305v.

⁵⁵⁵ AHCM, SC, Legajo 50, 25 de enero de 1712, fol. 10.

⁵⁵⁶ AHSMG, Fondo Sacramental, Sección Bautizos, Serie Libros, 22 de mayo de 1714, fol. 299f.

Al morir Dávila (1730), se volvió a mencionar su nombre real: Marcos Perigui, que con este mismo nombre había sido contratado en la capilla, en 1693, y se advirtió que era hijo de Phelipe Perigui.⁵⁵⁷ Su partida de defunción nuevamente menciona que se trataba de un “mestizo casado”, y que fue “sepultado en esta Santa Iglesia Catedral, con misa y vigilia”.⁵⁵⁸ Estaba casado en segundas nupcias con Juana Galindo.

Se debe destacar entonces que maestros de capilla, sochantres y organistas (es decir, los principales cargos musicales), fueron plazas que estuvieron en manos de indios, mulatos o mestizos, o bien, españoles que mantenían alguna relación familiar con estos grupos, como quedó dicho. Hacia el segundo cuarto de siglo estos intentos de excluir a los indios no se consolidaron por completo, pues estos músicos siguieron estando presentes de manera importante, aunque en menor medida pero siempre presentes.

Aun con este complejo intento de desplazamiento de indios y mulatos de las capillas, entre los propios “españoles” persistió de manera notable el mecanismo del compadrazgo, relaciones y vínculos familiares entre ellos. Uno de los músicos más importantes de la segunda mitad del siglo XVIII guadalajareño, Miguel Placeres de Naveda y Vargas, originario de Puebla de los Ángeles, contrajo matrimonio con María Lucía Pacheco de Heredia, en marzo de 1750, con quien tuvo nueve hijos. El quinto de ellos, José Manuel Anselmo, fue bautizado en 1760 por Francisco Morillo, sochantre y organista de la catedral.⁵⁵⁹ Esta cercanía permitió a ambos desarrollar actividades económicas de manera conjunta para la catedral, además de la práctica musical que por años venían ejerciendo. Ambos, junto con Miguel Tello, repararon y copiaron cantorales que vendieron a los canónigos.⁵⁶⁰ Placeres fue nombrado maestro de capilla interino, en 1775,

⁵⁵⁷ AHAG, AC, L 7, 17 de febrero de 1693, fol. 24f. El cambio de apellido podría sugerir un mecanismo de autoprotección debido a que las referencias que hasta ahora se conocen sobre los Perigui, los refieren como una familia de esclavos indios provenientes del sur del continente. Véase José Manuel Díaz Blanco, “La empresa esclavista de don Pedro de la Barrera (1611): Una aportación al estudio de la trata legal de indios en Chile”, en Revista *Estudios Humanísticos. Historia*, núm. 10, 2011, pp. 55-70.

⁵⁵⁸ AHSMG, Fondo Sacramental, Sección Defunciones, Serie Libro, Libro 4, 04 de noviembre de 1730.

⁵⁵⁹ APSMM, Libro de bautizos, 26 de abril de 1760, fols. 110f-110v Consultado en www.familysearch.org el 30 de julio de 2020.

⁵⁶⁰ AHAG, AC, L 11, 7 de octubre de 1757, fs. 223v. AHAG, AC, L 11, 6 de junio de 1759, fol. 244v ss.

y cinco años después copió uno de los cinco libros de polifonía que se conocen en la catedral, en el que incluyó obra de su propia autoría.⁵⁶¹

Por otra parte, Ramón Rosado, oboísta, compositor y constructor de instrumentos, era originario de Plascencia, Extremadura, España, e ingresó a la capilla en 1789.⁵⁶² Al año siguiente contrajo nupcias con Ignacia Gertrudis Larrueda, quien probablemente fue hija del músico Francisco Rueda, homónimo de su padre quien había sido maestro de capilla de la catedral durante 19 años (1750-1769).⁵⁶³ En cierto modo, los Rueda continuaron dedicados a la práctica musical, luego de la muerte del padre y maestro de capilla (1769): Simón Rueda en Valladolid, y Francisco Rueda en Guadalajara. Y una de las nietas del maestro, al contraer nupcias con el oboísta extremeño, afianzaron el patrimonio musical dinástico, además de, en este caso, el linaje peninsular promovido por las políticas hispánicas.

Valgan estos breves ejemplos para ilustrar los mecanismos por los que los músicos fortalecieron su presencia en la capilla y la catedral, y con ello salvaguardar el prestigio que la actividad musical les otorgaba. Desde luego que estas vías de fortalecimiento tenían como su principal canal: 1) la propia práctica musical que significó su capital cultural que incluso les permitió la negociación con las autoridades. Entre más habilidoso fuera y mayores destrezas se tuvieran en la ejecución, enseñanza, canto o composición, mayores eran los beneficios y el respeto adquiridos. En este sentido se habla de un cierto reconocimiento a las habilidades individuales, a la persona y lo que ella representa como músico. 2) Luego vendrían las relaciones de cooperación y ayuda mutua (como se vio en el capítulo I: La capilla) en caso de enfermedad, injusticias laborales o fallecimiento; 3) luego las relaciones de unión familiar (matrimonios), que aunque se conocen pocos casos hasta ahora,⁵⁶⁴ las evidencias señalan que este mecanismo no fue excluido entre los filarmónicos. 4) Por último, uno de los más frecuentes: el padrinzago-compadrazgo por el que contraían un “parentesco espiritual” que propició una mayor cohesión y cercanía entre los miembros de la capilla.

⁵⁶¹ Véase Durán Moncada, “Resguardo de la memoria sonora: el archivo musical de la Catedral de Guadalajara”, p. 79. Al parecer, son tres los libros de polifonía copiados por Placeres, y uno de Morillo.

⁵⁶² AHAG, AC, L 14, 26 de noviembre de 1789, 110 v-111 f.

⁵⁶³ También es probable que se trate de la hija de Simón Mariano Rueda y Francisca Rujibar Meneses (María Ignacia Josefa de la Rueda, nacida el 14 de enero de 1768).

⁵⁶⁴ En realidad se tiene la sospecha de varios casos, a juzgar por los apellidos y la cercanía entre los integrantes de la familia. Lo que está pendiente es investigar detalladamente para confirmar tales vínculos familiares.

A falta de un gremio como tal, que en un momento dado pudiese abogar por los intereses de la corporación, estos mecanismos establecieron redes personales-familiares que dieron la sensación de fortaleza gremial, además de prolongar el patrimonio musical dinástico entre las familias.

Si bien la historiografía musical en general siempre se ha preocupado por mostrar a los principales protagonistas del fenómeno musical en su actividad central, por decirlo de algún modo (compositores, maestros de capilla, directores, intérpretes, entre otros), lo cierto es que ésta es sólo una parte de esa amplia realidad musical puesto que estas relaciones arriba planteadas conforman el entorno y contexto en el que estos sujetos cobran un sentido mayor, además de vincular a la propia catedral con la ciudad y sus moradores en relaciones más allá de la ritualidad litúrgica. Estas relaciones sociales, rutinarias y cotidianas, son parte intrínseca de estos actores que indudablemente se ven influidos por ellas, al grado de “determinar la trayectoria profesional de los individuos y estos, a su vez, acaban influyendo en las de quienes estaban en su entorno más inmediato”.⁵⁶⁵ Algunos estudios, incluso, han demostrado que estas estrategias familiares y redes personales tuvieron como “objetivo principal conseguir que un hijo o pariente entrara a servir en la catedral”.⁵⁶⁶ Esta práctica de las redes sociales en aras de mantener poder, prestigio y reconocimiento en realidad estaba muy extendida en diferentes áreas económicas y políticas de la ciudad, en las que la catedral siempre tenía un lugar prominente. Así la importancia de la formación de estas redes familiares.⁵⁶⁷

Gremio sin gremio

A lo antes dicho habrá que agregar algunas reflexiones más. Efectivamente, en ambas ciudades no se conoce la existencia de gremios de músicos, de tal manera que hayan actuado con calidad o personalidad jurídica a favor de ellos, o hayan realizado actividad corporativa que les diera un espacio social entre el resto de los gremios o las cofradías. No se conocen para los siglos XVI- XVII, ni mucho menos para el XVIII, pues incluso hacia la segunda mitad diversas agrupacio-

⁵⁶⁵ Miguel Ángel Marín, “Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios de la ciudad de Jaca durante el siglo XVIII”, en Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Universidad de Valencia, España, 2005, p. 116.

⁵⁶⁶ Marín, “Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios...”, p. 119.

⁵⁶⁷ Véase Mariana Zárate Q., “La ciudad y su catedral: la convivencia entre el cabildo catedral, el cabildo local y la Real Audiencia en Guadalajara”, en Leticia Ruano Ruano (coord.), *Espacios y fenómenos en la reconstrucción histórica: Figuraciones sociales, políticas, culturales y materiales*, Universidad de Guadalajara, México, 2019, pp. 23-75.

nes gremiales artesanales entraron en decadencia o se transformaron.⁵⁶⁸ Dichas transformaciones incluían, por ejemplo, que las cofradías, de estar sujetas al clero, pasaran a estar sujetas al rey otorgando un mayor control al gobierno civil, de las actividades comerciales y de producción.

En este sentido, los músicos experimentaron una suerte similar a la de los pintores en Guadalajara. Estos operaron y ejercieron su actividad desde sus obradores sin que estuvieran constituidos en gremios, y aun así, en muchos casos llegaron a convertir su ejercicio de la pintura en patrimonio familiar, tal como lo hicieron los músicos.⁵⁶⁹ El procurar establecer y organizarse en una corporación que les otorgara mayor presencia jurídica, académica y profesional, siempre fue por iniciativa propia de los pintores, y no por imposición de las autoridades, como un instrumento de control administrativo. Igualmente los músicos de las catedrales de Guadalajara y Valladolid, sin estar constituidos en gremios, fue la propia capilla musical la que les otorgó el respaldo y prestigio social, como quedó dicho. La capilla musical fue a los músicos, lo que el obrador a los pintores.

Para el caso de Valladolid tampoco se conoce hasta ahora con toda certeza que haya sido constituido un gremio de músicos en sentido estricto. Violeta Carvajal sostiene que sólo hasta el siglo XVIII, la fundación del Colegio de Infantes, en 1765, representó un cambio de paradigma en la enseñanza musical, eliminando con ello toda posibilidad de acción a un gremio.⁵⁷⁰ Incluso, como se explicó en el capítulo I citando a Nelly Sigaut, que ante la falta de una agrupación gremial de pintores en Valladolid, la transmisión de este conocimiento recaía en los obradores o en el seno familiar.⁵⁷¹ Si bien es sabido que con el

⁵⁶⁸ Santiago Cruz, *Las artes y los gremios...* Carrera Stampa sí ha encontrado que en la ciudad de México los músicos estuvieron agrupados en gremios e incluso tuvieron su propia cofradía dedicada a “Nuestra señora de la Antigua o Concordia”. Manuel Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España, 1521-1861*, EDIAPSA, México, D.F., 1954, pp. 87 y 91. Subrayado en el original. Incluso señala que su organización era sólida, y que los organistas y cantores tenían dos casas de su propiedad. Cita a Marroquí, *op. cit.*, pp. 416-417.

⁵⁶⁹ Laura Flores Barba, “Diego de Cuentas, pintor de entresiglos en la Nueva Galicia (1654-1744)”, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, México, p. 29.

⁵⁷⁰ Violeta Carvajal, p. “El Colegio de Infantes del Salvador y Santos Ángeles. Semillero de la tradición musical de la catedral de Valladolid de Michoacán”, Tesis de Maestría, El Colegio de Michoacán, 2010, p. 77.

⁵⁷¹ Nelly Sigaut, *Pintura virreinal en Michoacán*, vol. I, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, México, 2011, p. 14.

gremio se aseguró “la continuidad de los conocimientos teóricos y prácticos de los distintos oficios...”,⁵⁷² la capilla musical y sus integrantes fueron los garantes de la transmisión de un saber musical milenario, en el sentido estricto y literal de la palabra.

Las ordenanzas y reglamentos con los que los músicos se regían, eran dictadas por las autoridades eclesiásticas. A ellas tenían que sujetarse y con frecuencia eran un campo fértil para la tensión y transgresión por parte de los músicos. Estos no tenían sus propios reglamentos, o por lo menos no se conocen hasta ahora. La frecuente expresión “mandaban y mandaron”, con la que se confirman las determinaciones y acuerdos entre los capitulares, es un claro indicador de la imposición del orden que los músicos tenían que obedecer.⁵⁷³ La desobediencia de músicos y cantores era constantemente señalada por el apuntador;⁵⁷⁴ éste registraba las faltas o indisciplinas que luego se veían reflejadas en el pago de salarios, y este tema de la paga salarial fue de los principales conflictos entre las partes.

Se insiste en que las destrezas musicales fue el principal capital con el que contaron los miembros de la capilla, pero también tuvieron que sujetarse a las reglas que el ritual imponía. En Valladolid, el obispo Juan José de Escalona y Calatayud, en 1732 precisó varios puntos de la Cartilla de coro que reglamentaban principalmente los procedimientos para los canónigos “ministros de dicha Santa Iglesia”, en su participación en los oficios en el coro.⁵⁷⁵ En indicaciones adicionales también advirtió que los músicos debían mantener el decoro en su comportamiento y su vestimenta. Recordó que los músicos no deberían usar atuendos de colores sino que deberían asistir a las funciones con “vestuario de color negro”, o de lo contrario serían multados.⁵⁷⁶ Las advertencias también cuidaban la calidad musical, de modo que exigían también aplicarse debidamente a las lecciones de música y canto. El ritual litúrgico terminaba siendo el principal indicador de la calidad o eficacia de los integrantes de la capilla, quienes tenían en éste su principal compromiso. Cincuenta años después, el obispo Antonio de San Miguel también hizo un señalamiento en este mismo tenor en la respectiva Cartilla de coro, en 1788. Instó al sochantre a que fuera observador

⁵⁷² Rogelio Ruiz Gomar, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”, en Elisa Vargas Lugo y Gustavo Curiel (coords.), *Juan Correa. Su vida y su obra. Cuerpo de documentos*. T. III, UNAM, México, 1991, p. 206.

⁵⁷³ Ver capítulo I: La capilla.

⁵⁷⁴ AHAG, AC, L10, 30 de enero de 1737, fs. 73v.

⁵⁷⁵ AHCM, SC, Legajo 70, fol. 66.

⁵⁷⁶ AHCM, AC, L 18, 16 de mayo de 1732, fol. 485f.

del desempeño de los capellanes y ministros del coro, pues estos deben observar “el método y modulaciones que por sí exige la igualdad en el compás de la cuerda coral, ajustada a la divina salmodia [...] en el estilo del metro músico y canto llano gregoriano, tan fácil, útil y necesario con el objeto de crear dignos ministros de altar y coro”.⁵⁷⁷

En el caso de Guadalajara, la documentación no ha proporcionado hasta ahora una Cartilla de coro, para este siglo XVIII, aunque son innumerables las referencias a ella como instrumento normativo. En 1747 el Cabildo decidió actualizar su Cartilla y estableció que una comisión se encargara de “...una cartilla con el método y orden que en todas las iglesias se acostumbra, arreglada a la antigua que esta Santa Iglesia ha usado, añadiéndole lo moderno que hasta aquí se está practicando, la que fecha se presente en este cabildo, y con la aprobación del ilustrísimo señor obispo...”.⁵⁷⁸

Fueron pues estas ordenanzas las que el corpus de músicos y cantores siguieron en el funcionamiento de la capilla como corporación de la iglesia catedral. Queda claro que estos reglamentos no pretendían normar sobre la música, en sentido estricto, sino sobre la conducta, disciplina, procedimientos y obligaciones de los canónigos en el coro, así como de capellanes y demás cantores y ministriles.⁵⁷⁹ Es decir, de todo el que pusiera un pie en este espacio sagrado del recinto religioso. El carácter disciplinario de estos documentos perseguía que los músicos y cantores “no tengan ni pretendan ignorancia... para que las vean si les está bien... para cumplirlas aceptar los oficios de capellanes... para que si no... se despidan de ser capellanes... para proveer dichas capellanías y ministerios en personas que las sirvan con el cumplimiento y continuación debidos”. No perder de vista que desde un inicio, esta normativa fue “la regla para gobierno del Choro”.⁵⁸⁰

Ante esta condición, los ministriles procuraron no perder esa cohesión que la propia capilla les otorgaba y que se alimentaba con acciones tipo hermandad de respaldo mutuo (ver cap. I: La capilla), al grado de poner en prenda su propia honor ante la pérdida de la vida de uno de sus compañeros. Vale la pena la siguiente cita en la que varios músicos y cantores en conjunto: Pedro de Ibarra, José María Placeres, Pedro de Rivera, Pedro Regalado Támez, José Zintado, José Tomás de Aguilar, Juan de Aguilar y Agustín García, presentaron un escrito en el que solicitaron se les adelantara “el segundo tercio [de salario] del año pre-

⁵⁷⁷ AHCM, AC, L 36, 17 de octubre de 1788, fols. 136v-137f.

⁵⁷⁸ AHAG, AC, L 11, 15 de abril de 1747, fols. 12v, 13f.

⁵⁷⁹ Durán Moncada, “Entre la norma y la práctica...”

⁵⁸⁰ AHAG, AC, L 3, 26 de febrero de 1587, fol. 26f-26v.

sente”, 1774. Expresaron en él que en caso de verse favorecidos, se obligaban a pagar “entre todos lo que el que falleciere quedare debiendo”,⁵⁸¹ y sólo con esta condición los canónigos accedieron a la petición. Se trata de una especie de código de honor o de palabra que los miembros de la capilla pusieron en práctica como moneda de cambio en las negociaciones con el cabildo. Esto sentó precedente de manera que se expresó que “este orden se guarde de siempre que los ministros de esta Santa Iglesia pidan suplemento para el cuál se ponga testimonio de este auto en la clavería”. La negociación, con ventajas o desventajas, siempre fue posible gracias a la voluntad colectiva de los involucrados.

Movilidad: social y espacial

Con lo dicho líneas arriba ha quedado entendido tangencialmente que la movilidad espacial y social de los músicos fue un fenómeno más que frecuente en la Nueva España. A esto habrá que agregar el argumento de que la movilidad, por sí misma, constituye una acción que implica no sólo el traslado de las personas, sino el intercambio de saberes, responsable incluso de la influencia mutua entre dos instancias o sistemas (el de origen y el destino), que en este caso son las dos catedrales aquí estudiadas. El alto y constante número de casos a lo largo del siglo XVIII, tanto de músicos⁵⁸² del reino novohispano como del otro lado del Atlántico, permite sostener que la cultura musical de una catedral y otra debió construirse sobre la dinámica de la migración de músicos, quienes además se convirtieron en agentes difusores de la música de otras latitudes, y con ello, como se ha dicho, del traslado de otros saberes que llegan a influir el lugar al

⁵⁸¹ AHAG, AC, L 12, 15 de enero de 1774, fol. 148 f. El tema de los gastos funerarios de algún músico es de suma relevancia, dado que los propios canónigos parecen desligarse como obligación suya, aunque casi siempre aportaban una “ayuda de costa” a los familiares, especialmente si se trataba de familias pobres. En otras catedrales españolas se presentaba una situación similar. Marín, “Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios...”, p. 133.

⁵⁸² Además de músicos, diversos oficiales transitaron de una ciudad a otra: herreros, carpinteros, talabarteros, pintores. El caso de Diego de Cuentas, pintor que en la catedral de Valladolid aderezó las puertas del órgano (AHCM, L 12, 03 de octubre de 1691, fol. 154f), se trasladó a Guadalajara en 1705 y ahí trabajó al lado de Cristóbal de Villalpando en la gran obra de la sacristía. Véase Nelly Sigaut, “La sacristía: historia de un espacio relevante”, en Camacho Becerra, Juan Arturo (coord. gral.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo III, El Colegio de Jalisco, México, 2012. pp. 229-230. Ver también, Flores Barba, “Diego de Cuentas, pintor de entresiglos...”, p. 16.

que llegan.⁵⁸³ La música escrita que viajó con los músicos (recordemos el caso de Raigón, Tello, Leal, Morillo o Placeres) también fue el medio por el que se trasladaron nuevas sugerencias compositivas, estilos, técnicas; o bien, el uso de nuevos instrumentos musicales, que estos también al viajar con el migrante constituyen otro factor de influencia sobre el lugar al que van destinados.

En la presente investigación, por movilidad espacial se entiende el traslado físico de un músico, desde su lugar de residencia a otro distinto. Este traslado alude al “espacio geométrico”, que Sokorim refiere como la cualidad física que propicia la cercanía o lejanía de una persona con respecto a otra.⁵⁸⁴ En este sentido, habrá que considerar que los motivos de esta movilidad pueden ser numerosos y diversos,⁵⁸⁵ de orden tanto económico, político o familiar. El hecho de que varios músicos manifestaran que dejaban su espacio de trabajo para irse a otro, en el que les “hacían conveniencia”, nos hace pensar que en primera instancia era la mejora económica lo que podría figurar como principal motivo de dicho traslado. Algunos casos, como se verá enseguida, revelan que parecía moverlos la intención de proteger cierta condición social o de prestigio puesto en riesgo por diversas razones. O bien, eludir una situación de conflicto.⁵⁸⁶

⁵⁸³ Véase Owen Rees, “Relaciones musicales entre España y Portugal”, en John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, ICCMU, Col. Música Hispana Textos. Estudios, España, 2004, pp. 456-457.

⁵⁸⁴ Pitirim Sokorim, *Estratificación y movilidad social*, UNAM, México, 1961, p. 8

⁵⁸⁵ Por mencionar sólo algunos: herencia, matrimonio, relaciones económicas, carrera administrativa, escolar o militar, sacerdocio, entre muchas otras.

⁵⁸⁶ Parece ser algo extendida la idea de que estas catedrales de geografía *periférica* (Valladolid, Guadalajara y Durango) resultaron lugares “cómodos” para “músicos no admitidos en catedrales menos importantes”, lo que hace pensar que estos músicos, al no encontrar un espacio mejor, se vieron obligados a viajar hacia las provincias del interior del reino. Esta idea no se sostiene a la hora de revisar las evidencias empíricas que revelan una preferencia motivada por diversos factores: en muchos casos por relaciones de cercanía física y familiar entre los músicos; muchos buscaron circular por diferentes rumbos, especialmente cuando consideraron oportunidad potencial para el comercio musical: música manuscrita o impresa, instrumentos musicales, tratados, etc. Además de que la producción musical local y regional, en ningún momento revela un aspecto *residual* con respecto a la producción del centro del reino. Otra cosa distinta es que hasta ahora no se haya realizado un estudio pormenorizado sobre los repertorios musicales, de forma integral, de tal manera que se posibilite una valoración más objetiva. Esta investigación pretende, precisamente, abonar y contribuir un poco a esclarecer esta situación. Ver Javier Marín López, “Música local e internacional

Por otra parte, hablar de movilidad espacial, podría suponer que implica una movilidad social, entendida ésta como el ascenso en el status del migrante, aunque esto no siempre se logra. En este caso, decir status se refiere al espacio social (diferenciado del espacio geométrico⁵⁸⁷) en el que se desenvuelven los músicos y cantores, sea dentro de una misma catedral, o de una catedral a otra. Procurar un ascenso al interior de la capilla, en una misma catedral (espacio geométrico), era la aspiración de cualquiera de sus miembros, es decir, escalar de las categorías más bajas y que les redituaban salarios bajos, hasta las plazas más altas (sea cantor o instrumentista) que además les representaba un importante prestigio social⁵⁸⁸ (espacio social). Esta movilidad vertical, en este caso ascendente, podía lograrse en corto, mediano o largo plazo. Las propias catedrales ofrecían ciertos instrumentos para ello, tales como la Escoleta, para el caso de Guadalajara, o el Colegio de Infantes, en el caso de Valladolid, en donde los músicos podían estudiar y prepararse con el fin de presentar luego a las autoridades sus avances y crecimiento, para aspirar a un aumento salarial o a una nueva plaza mayor a la que poseían. Los edictos convocatorios, como quedó dicho, representaron un eficaz instrumento generador de movilidad espacial y social.

Esta misma situación de movilidad vertical y del pretendido ascenso en el espacio social, también se llevó a cabo en el traslado de una catedral a otra: de ser cantor, capellán o librero, a ser maestro de capilla u organista, o de aumentar los ingresos realizando una tarea adicional (tocar otro instrumento). Y también en algunos casos este ascenso social no se lograba (por lo que se habla de una movilidad horizontal) de manera que la movilidad espacial al final se convertía un problema en el que la Iglesia solía involucrarse otorgando alguna “ayuda de costa” para que el músico pudiera regresar a su lugar de origen.

Otro aspecto no menos importante dentro del fenómeno de la movilidad, es el de la presencia de músicos extranjeros en ambas catedrales, y la interacción de estos con los locales.⁵⁸⁹ Es precisamente esta presencia, al tratarse de un agente externo, la que propicia las transformaciones más notables en la cultura

en una catedral novohispana de provincias: Valladolid de Michoacán (XVII-XVIII)”, en Raúl Heliodoro Torres Medina, *Música y Catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas*, UACM, México, 2010, p. 88.

⁵⁸⁷ Pitirim Sokorim, *Estratificación y movilidad social*, UNAM, México, 1961, pp. 7-8.

⁵⁸⁸ Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música...*, p. 119.

⁵⁸⁹ María Gembero Ustárroz, “Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): Estudio preliminar”, en María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Editorial Universidad de Granada, España, 2007, pp. 23ss.

musical local, al grado de hablar de estilos italianos o romanos, afrancesados, frente a los estilos hispánicos. Si bien resulta complejo hasta ahora conocer el origen de todos los músicos, nacionales y extranjeros, debido a lo escueto que resultan las fuentes (lo que genera en ocasiones más confusión que claridad) se retomarán algunos casos documentados, de los que se puedan obtener algunas conclusiones sobre los patrones de movilidad, así como los circuitos más característicos, de lo que ya se ha descrito algo en líneas anteriores.

Maestros de capilla

De los siete maestros de capilla que tuvo la catedral de Valladolid durante el siglo XVIII, tenemos la certeza de que los cuatro primeros son de origen local. Martín Casillas dejó la capilla para ir a Guadalajara, en 1690, y fue recibido con tal beneplácito que en tres meses ya ocupaba la plaza de maestro de capilla. Su lugar en Valladolid lo ocupó Diego de Suárez Grimaldos, quien por fuertes conflictos con el cabildo fue reemplazado en 1726 por Lorenzo Zamacona, que probablemente perteneció a la familia de músicos mulatos de mediados del siglo XVII.⁵⁹⁰ Martín Casillas, hijo, fue nombrado después (1730-1732) y fue el penúltimo de los maestros de capilla originarios de la región (o de la ciudad), incluso que fueron parte de alguna casta originaria (el último maestro de capilla, nativo de la región, fue Juan de Mendoza). Le siguió Gavino Leal (1732-1750), sevillano. La segunda mitad del siglo estuvo repartida entre dos maestros, uno local y otro extranjero: Juan Mendoza (1750-1770), criollo originario de Tacámbaro, Michoacán, y el italiano Carlos Pera (1769-1799), con quien la capilla experimentó una cierta crisis respecto a la producción de obra para la liturgia debido a que la composición no era una de sus facultades ni destrezas, de manera que las autoridades eclesiásticas tuvieron que recurrir a otros compositores para la adquisición de obra, principalmente Antonio Juanas, maestro de capilla de la catedral de México.⁵⁹¹

⁵⁹⁰ Ruiz Caballero, “La música religiosa en Valladolid de Michoacán...”, p. 245. Suárez era de temperamento fuerte y había complicado su relación con los canónigos vallisoletanos desde 1723 a raíz de un altercado en el que con cuchillo en mano quiso obligar a un Miguel Acevedo, cantor contralto, a cantar un pasaje que no correspondía a su tesitura de voz. AHCM, AC, L 17, 28 de mayo de 1723, fol. 354v. Finalmente, en enero 1726, tras una amplia valoración de su comportamiento, fue retirado de la capilla y jubilado con 300 pesos, aunque con el compromiso de componer obras, y de no estar en contacto con los miembros de la capilla. AHCM, Sección Capitular, Legajo 64, fols. 144-166.

⁵⁹¹ Evguenia Roubina, *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, Ediciones EON, Col. Anima Mundi, México, 2007, pp. 147-173.

Cuadro III-7. Maestros de capilla de la catedral de Valladolid, siglo XVIII.

Maestro de capilla	Periodo	Comentarios
Martín Casillas	1687-1690	Mestizo. En 1690 partió a Guadalajara, donde fue maestro de capilla hasta su muerte, en 1719.
Diego Suárez Grimaldos	1691- 1726	Casado con Josefa de la Paz. Fueron sus testigos: Martín Casillas (padrino), Luis de Ledesma y Ramón de Ariaga, músicos de la catedral.
Lorenzo Zamacona	1726-1730	Mulato. Maestro de capilla interino. Muere en 1730
Martín Casillas (hijo)	1730-1732	Mestizo. Hijo de Martín Casillas y su primera esposa, Jerónima Martínez. Casado con Anastasia de Riofrío, en 1712
José Gavino Leal	1732-1750	Sevillano. Se conocen algunas obras musicales de su autoría, resguardadas en el Conservatorio de las Rosas, en la catedral de Guadalajara y en la de Valladolid.
Juan de Mendoza	1750-1770	Criollo oriundo de Tacámbaro, Mchoacán. Casado en 1735 con Josefa de Busto. Fue su padrino José Gavino Leal, maestro de capilla de la catedral, a quien le suplía sus faltas. Intentó obtener la plaza de Guadalajara, pero desistió.
Carlos Pera	1769-1799	Italiano. Tiple castrado. Maestro de escoleta.

Fuente: AHCM, Actas de cabildo, Cuadrantes de coro, 1690-1799.

Como se dijo líneas arriba, estos maestros de capilla tendieron fuertes lazos familiares entre ellos y sus músicos de la capilla. Con excepción de Gavino Leal (sevillano), la movilidad de los primeros (Casillas-Suárez-Zamacona) fue del tipo regional, de los alrededores de Valladolid, lo cual refuerza la idea de la valiosa producción de músicos y cantores en la región, lo que dio origen a una especie de “tradición local”, como lo señala Óscar Mazín.⁵⁹²

Tras los edictos de 1732, en Valladolid, el sevillano Gavino Leal y el local, Juan de Mendoza (futuros compadres) se presentaron a opositar la plaza. El examen fue extenuante y duró algunos días pues incluyó la interpretación de canto llano y de órgano; reemplazar voces de una determinada obra; componer la música de una letra de villancico de precisión,⁵⁹³ y por último, componer

⁵⁹² Mazín, “La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de Valladolid...”, p. 212.

⁵⁹³ Dentro de la tipología de villancicos, éste se utilizaba casi exclusivamente para los exámenes de oposición, pues implicaba que los aspectos fonéticos de la letra del villancico, así como las “alusiones a términos musicales”, debían coincidir plenamente con las notas y pasajes musicales elegidos por los compositores. Por ejemplo: “...oi-gan, escuchen **la** voz del amo/ que **si la** eleva el eco/ **la** remoce el bajo...”. Las sílabas en negritas deben coincidir con la nota musical que las entona, así como el pasaje “**si**

la música en polifonía de la antífona *Herodes iratus*.⁵⁹⁴ En cuanto a destrezas y habilidades musicales, el local, Mendoza, resultó con todas las ventajas sobre Leal. Los pareceres de sinodales peritos en música lo favorecieron para ser el ganador,⁵⁹⁵ aunque la reñida decisión de los canónigos finalmente se decantó por Gavino Leal, nombrado en febrero de 1732.⁵⁹⁶ Probablemente se privilegiaron otros aspectos no estrictamente musicales, como tomar en cuenta el estado civil de Mendoza (era casado), mientras que Leal parece haber inspirado mayor confianza y generado más fuertes lazos con los canónigos al ser presbítero, lo cual nos haría pensar que el cabildo no siempre actuó impulsado por “razones puramente musicales”.⁵⁹⁷ Lo cierto es que Leal, al momento de solicitar hacer oposición a la capilla (1732), sobre sus datos biográficos no incluyó haber estado casado en Sevilla, con María Nicolasa de Cueto, y con quien procreó tres hijos, tema que se comentará más adelante.

Lo cierto, es que Mendoza siguió en la capilla, cubriendo las ausencias de Leal y aportando siempre su conocimiento al conjunto, al lado del nuevo maestro. Su magisterio fue el más notable de la primera mitad del siglo; en los archivos musicales de la catedral de Morelia y del Conservatorio de las Rosas se resguarda una docena de obras de su autoría,⁵⁹⁸ que aunque no parezca ser un alto número de obras, sí dan fe su notable actividad compositiva y de haber escrito una variedad de géneros, voces e instrumentos, incluida una de las pocas obras que registran la parte del bajo continuo escrita para el arpa, rasgo que debe considerado como distintivo de esa tradición local, incluso, en la laude-

la eleva”, sugiere un pasaje ascendente. En otras palabras, los compositores debían “ajustar la música a las demandas del texto”. Véase Aurelio Tello, “El villancico de precisión en los exámenes de oposición para maestros de capilla (1708-1750): cinco casos de catedrales novohispanas”, en Aurelio Tello (coord.), *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, Conacyt, Fundación Harp Helú, Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca, México, 2013, p. 40.

⁵⁹⁴ AHCM, Sección Capitular, Legajo 25, fols. 279f-308v. Una descripción detallada de este examen véase en Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, Tomo I, pp. 403-407.

⁵⁹⁵ AHCM, Sección Capitular, Legajo 25, fols. 304v-306v.

⁵⁹⁶ AHCM, AC, L, 18, 26 de febrero de 1732, fol. 286f.

⁵⁹⁷ Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, Tomo I, p. 408.

⁵⁹⁸ Archivo de Música de la Catedral de Morelia (AMCM), Carpeta 259; Carpeta 186-A; Carpeta 280; Carpeta 170. Archivo Musical Histórico del Conservatorio de las Rosas (AMHCR), Carpetas 020-027.

ría.⁵⁹⁹ El hecho es que Leal parece haber sido incansable en la búsqueda de una mejor posición siempre, pese a su frágil estado de salud.⁶⁰⁰ En febrero de 1741 viajó a la ciudad de México para opositar el magisterio de aquella catedral sin haberlo logrado,⁶⁰¹ y dos años después solicitó permiso para viajar a Durango, al parecer, por los mismos fines.⁶⁰²

Leal falleció a inicios de 1750, con la salud fuertemente quebrantada desde por lo menos tres años antes, y en situación de notable pobreza; los canónigos expresaron que tras su muerte se requería ayuda “para el socorro de las más urgentes [necesidades] en su casa, y que se paguen a los parroquiales de su entierro, aplicaron cincuenta pesos de limosna”.⁶⁰³ Esto constituyó la tercera oportunidad de Mendoza para aspirar a una plaza de maestro de capilla, quien siempre fue visto como el heredero natural de Leal, y que en efecto así fue. Sin mediar examen de oposición, y tan sólo unas semanas después del deceso de Leal, Mendoza fue nombrado con 800 pesos de salario.⁶⁰⁴

Su periodo al frente fue notable por varias razones, una de ellas, que le correspondió introducir nueva instrumentación al conjunto, además de estar activo durante la fundación del Colegio de infantes de aquella ciudad (1765), por lo que supervisó y examinó a muchos de los aspirantes, apoyado por varios músicos de la capilla, quienes estaban obligados a brindar este apoyo.⁶⁰⁵ Además de la capilla, puso toda su experiencia al servicio del mencionado Colegio. En 1766 recibió un extrañamiento por parte del cabildo, a quien en respuesta les expresó estar “viejo, cansado y enfermo”, pues ya eran 60 años de servir a la capilla, razón por la que tenía la “cabeza tan lastimada que con el dicho ruido del coro, le vienen al cerebro unos movimientos que le perturban la cabeza gravemente...”.⁶⁰⁶ Inició con ello una etapa complicada, de constante solicitud

⁵⁹⁹ AMCM, Carpeta 186-A. Gavino Leal, Lamentaciones para miércoles santo: *Incipit lamentatio Ieremis prophete*. Para un amplio estudio sobre la obra de Leal en el magisterio, véase Carvajal Ávila, “Un maestro de capilla y su música...”.

⁶⁰⁰ Algunos documentos consignan su firma como “Provisor de Cabildo y Gobierno”, como en el caso de excomunión que se le siguió al jesuita Cesar Antonio Bianqueti. AHCM, Sección Capitular, Legajo 27, 5 de septiembre de 1738, fol. 979 (27.0.01.28).

⁶⁰¹ AHCM, AC, L 19, 3 de Febrero de 1741, fol. 341f.

⁶⁰² AHCM, AC, L 19, 21 de Abril de 1743, fol. 452v.

⁶⁰³ AHCM, Sección Capitular, Legajo 31, 28 de enero de 1750.

⁶⁰⁴ AHCM, AC, L 21, 3 de febrero de 1750, fol. 111v.

⁶⁰⁵ AHCM, AC, L 22, 22 de enero de 1753, fol. 115v.

⁶⁰⁶ AHCM, Sección Capitular, Legajo 105, sin fecha, 1766.

de patitur,⁶⁰⁷ y finalmente fue jubilado el mismo con el compromiso de apoyar a la capilla desde su propia casa, escribiendo o haciendo arreglos a las obras.⁶⁰⁸ El nuevo titular fue el italiano Carlos Pera, nombrado en diciembre de 1769, mismo año en que murieron: el italiano Ignacio Jerusalem, maestro de capilla de la catedral de México, y el español Francisco Rueda, de la catedral de Guadalajara. Tres años después falleció Juan de Mendoza (1772), y parecía iniciar una nueva etapa para la capilla vallisoletana, a cargo del mencionado Carlos Pera, quien posteriormente mostró su deseo de ir a contender a la catedral de Guadalajara.

En el caso de la catedral tapatía, la llegada de Martín Casillas y su familia marcó de manera importante el destino de la capilla durante los primeros 40 años del siglo. La presencia de Casillas estableció nuevas rutinas y prácticas en la enseñanza de la música no sólo en la catedral sino más allá de sus muros.⁶⁰⁹ Las asistencias regulares a las clases de música, así como los exámenes aplicados a los músicos para promover un ascenso en la capilla, fueron una práctica establecida por Casillas padre, y un poco mantenida por sus hijos, principalmente José Bernardo, quien ocupó el magisterio de manera interina al morir su padre en 1719. Otro de sus hijos que también ingresó a la capilla fue Pedro, quien nació en Valladolid en 1683 y lo acompañó a Guadalajara en 1690, al igual que Buenaventura, quien también se incorporó a la capilla desde 1690, y en 1732 fue jubilado “por haber cegado” y le fue liberada “la obligación de asistir a dicho coro”.⁶¹⁰

Su vínculo con Michoacán estuvo presente durante largos años. En 1715, Felipe de la Solana y Ortiz, originario de Valladolid y vecino de Guadalajara desde que tenía 10 años, contrajo nupcias con Sebastiana Gómez de Leal,⁶¹¹ también originaria de esta ciudad. Al ser De la Solana originario de otra ciudad distinta a la de su residencia está obligado a presentar documentos para efectos de contraer matrimonio, o en su caso presentar testigos “y demás diligencias” que validen el status y la calidad étnica de la persona, entre otros requisitos como ser cristiano viejo y honorable. De la Solana presentó como testigos a tres músicos miembros de la familia Casillas, todos originarios de Valladolid y radicados en Guadalajara. Martín Casillas (padre), Pedro y Buenaventura, y todos

⁶⁰⁷ Una especie de incapacidad laboral.

⁶⁰⁸ AHCM, AC, L 27, 23 de septiembre de 1766, fol. 91-92.

⁶⁰⁹ Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música...*, p. 111.

⁶¹⁰ AHAG, AC, L 10, 12 de noviembre de 1732, fol. 10v. Buenaventura falleció en 1745 y fue sepultado en la catedral de Guadalajara, siendo viudo de María de Soto. AHSMG, Fondo Sacramental, Sección Defunciones, Serie Libro, Libro 4, 2 de septiembre de 1745.

⁶¹¹ Hasta ahora no se ha constatado que tuviera algún lazo familiar con el citado maestro de capilla José Gavino Leal.

fueron registrados en esta comparecencia como españoles.⁶¹² Este cambio en su nacionalidad (español) advierte su preocupación por mostrarse con un mayor rango social, sobre todo si se trató de fungir como testigos honorables. Pero más allá de este asunto (que no es menor), los Casillas sostuvieron que conocían al contrayente De la Solana, desde hacía años, por “haberse criado juntos en la ciudad de Valladolid y haberse comunicado en ésta”.⁶¹³ El padre de los Casillas expresó “haberlo visto nacer y criar” en la ciudad michoacana, y que por lo tanto conocía muy bien a sus padres. El juez primero y vicario general del obispado, Salvador Jiménez y Espinoza de los Monteros, declaró “dicha información por bastante”,⁶¹⁴ y otorgó con ello el derecho y libertad para contraer matrimonio.

Uno de los asuntos relevantes que interesa destacar aquí es la valía y la palabra de un músico, principalmente la de un maestro de capilla, para dar fe y constancia del status de una persona. Los pretensos tenían que demostrar que no habían sido casados anteriormente, ni que hubieran “dado palabra para ello a persona alguna”, incluso, ni haber hecho voto de castidad, ni religión, ni público, ni secreto”. El testimonio de los Casillas fue fundamental por dos razones: ser personas oriundas del mismo lugar del contrayente, pues esto garantiza conocer a la persona (objetivo central de la comparecencia); y ser una persona de moral probada, cabeza de familia, pero también responsable del conjunto musical del templo más importante de la ciudad: la catedral.

Por su avanzada edad, el maestro de capilla Casillas fue jubilado en 1717, y al mismo tiempo se ordenó fijar edictos convocatorios en las catedrales de México, Puebla y Valladolid, como era costumbre.⁶¹⁵ La sesión en la que el cabildo eclesiástico tomó estas determinaciones (22 de agosto de 1719) fue larga y con varios puntos a tratar, además de los ya mencionados. Se convocó para ocupar la plaza de maestro de capilla, y cinco plazas para voces, “y unos y otros, así el maestro

⁶¹² Será tema aparte este cambio de calidad étnica en sus comparecencias. Es probable que Martín Casillas (padre) haya sido peninsular, pero se sabe que su segunda esposa Inés Ramírez (madre de Buenaventura, Pedro, María Guadalupe, José Bernardo y Martín Narciso), era india principal, hija de indios principales, por lo tanto, sus hijos eran mestizos. Luego de haberse casado, ella aparece registrada como “mestiza”, al igual que sus hijos. Al registrar a Bernardo, los padres (Martín e Inés) aparecen como “mestizos”. En la fe de bautismo del cuarto hijo, Martín Narciso, no se menciona nada sobre la calidad étnica de ninguno de ellos, sólo se dice que el recién nacido es “hijo legítimo”.

⁶¹³ AHAG, Sección Justicia, serie Matrimonios, caja 10, carpeta 39, 1715, s/fol.

⁶¹⁴ AHAG, Sección Justicia, serie Matrimonios, caja 10, carpeta 39, 1715, s/fol.

⁶¹⁵ AHAG, AC, L 8, 22 de agosto de 1719, fols. 170f-171f.

de capilla, como los que hubieren de entrar en los ministerios de tales voces, hayan de ser españoles y personas decentes”. El proceso de blanqueamiento antes aludido, aquí se muestra con todas sus letras aunque de momento resultó difícil cumplirlo. Al jubilarlo, se le otorgaron 250 pesos de salario y se le advirtió que “dicho salario se entienda que se le dará entregando todos los papeles de esta Iglesia y los que él hubiere hecho, sin reservar algunos de los que tuviere. Y que en el ínterin que entra otro maestro, sirva la plaza con todo el salario que ha tenido como hasta aquí”.⁶¹⁶ Dichos papeles no fueron entregados hasta 15 años después, por medio de una compra-venta.

Otro de los asuntos tratados en esa sesión, fue el despido de la capilla de dos de sus hijos, Buenaventura y José Bernardo, y de Nicolás Rodríguez, arpista y organista mulato originario de Valladolid. Todos ellos fueron expulsados por “haber bebido vino”. Esta situación evidentemente complicó las relaciones de la familia con los canónigos.

Los edictos fueron fijados en las mencionadas catedrales, y en la Valladolid se discutió el escrito del citado Juan de Mendoza en el que solicitó permiso para trasladarse a Guadalajara y hacer oposición de la plaza tapatía. La negociación de Mendoza con los canónigos no fue sencilla. Algunos “concedieron al suplicante la licencia”, mientras que otros expresaron “que de concedérsele dicha licencia, fuese para que no volviese otra vez a la capilla de su plaza”.⁶¹⁷ Finalmente obtuvo el permiso aunque “sin ganar su plaza”, es decir, sin ningún goce de sueldo durante el tiempo que estuviese ausente.

El 22 de noviembre de 1719 murió Martín Casillas y fue nombrado Pedro Gutiérrez como “regente de capilla”,⁶¹⁸ quien era sochantre. Llama la atención el hecho de que Casillas no gozó del honor de ser sepultado en la catedral, sino en la iglesia de Santa Teresa de Jesús, luego de que “se le cantó misa y vigilia en el Sagrario de esta Santa Iglesia Catedral”. Se advierte también que “no testó”, lo cual es un indicador de la condición económica del músico al momento de fallecer.⁶¹⁹

⁶¹⁶ AHAG, AC, L 8, 22 de agosto de 1719, fols. 170f-171f.

⁶¹⁷ AHCM, AC, L 17, 9 de octubre de 1719, fol. 113v.

⁶¹⁸ AHAG, AC, L 8, 5 de diciembre de 1719, fol. 175v.

⁶¹⁹ AHSMG, Fondo Sacramental, Sección Defunciones, Serie Libros, Libro 3, 22 de noviembre de 1719, fol. 126v. Los estudios hechos a músicos de la catedral de Jaca, España, revelan que los que no testaron no poseían nada para heredar, y en algunos casos, ni siquiera tenían para cubrir los gastos funerales, de tal manera que eran sepultados “por acto de caridad”. Marín, “Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios...”, p. 132. El caso del citado bajonero Juan Antonio Félix, en la catedral

Cuadro III-8. Maestros de capilla de la catedral de Guadalajara, siglo XVIII⁶²⁰

Maestro de capilla	Periodo	Comentarios
Martín Casillas	1691-1719	Nombrado sin examen de oposición.
Manuel Raigón	nov-1712	Sevillano. Llegó de Valladolid. Sochantre tenor; fue nombrado "ayudante de maestro de capilla", debido a la avanzada edad del titular, Martín Casillas. Apadrinó en 1714 a Manuel Isidro, tercer hijo del organista Marcos Dávila. Murió en 1742
Pedro Gutiérrez	dic-1719	Por muerte de Casillas fue nombrado "regente" de la capilla. Fue sochantre presbítero. Murió en 1728
Francisco Villaseñor y José Bernardo Casillas y Cabrera	abril-1720	Recontratado Casillas (5 de diciembre de 1719) fue nombrado interino junto con Villaseñor, con obviaciones divididas para los dos.
José Bernardo Casillas y Cabrera	sep-1720-1736	Nombrado propietario, tras no haberse presentado aspirantes a la plaza. No hizo examen de oposición. Murió en agosto de 1736.
Cristóbal de Arguello	ago-1736	Nombrado interino. Estuvo en la catedral de Valladolid de 1697-1711. Se trasladó luego a Guadalajara e ingresó a la capilla en 1711. Suplió ausencias de Rosales en 1742.
José Antonio Velasco Rosales	1736-1739/ 1745-1749	Originario de San José de Toluca. Hijo de Juan Antonio de Velasco y de María Rosales. Enviudó de Isabel de Medina, y en segundas nupcias se casó, en 1738, con Acérvula Manuela Teresa de Casillas Cabrera, hija de Pedro Casillas, y fue testigo Lorenzo Bravo, ambos músicos de la catedral. Murió en julio de 1749.
Francisco de Rueda	1750-1769	Español. Nombrado tras realizar examen de oposición.
Miguel Placeres Naveda y Vargas	1769-1770	Nombrado oficialmente interino en 1770, tras la muerte de Rueda.
José María [Santos] Placeres	1770-1775	Nombrado interino en 1770. Presbítero, hermano de Miguel Placeres; vino de la catedral de Puebla.
Miguel Placeres	1775-1803	Nombrado interino en 1775 por muerte de José María Placeres.
Pedro Regalado Tamez	1759-1803	Ingresó a la capilla en 1759 como músico. Suplió "ausencias y enfermedades" de M Placeres. Nombrado interino por muerte de Miguel Placeres (1803).

Fuente: AHCG, Actas de cabildo; Cuadranes de coro, 1690-1803

de Guadalajara, es bastante ilustrador de esta situación: murió en enero de 1742, y su viuda, Manuela de Castro, solicitó ayuda para sepultarlo expresando al cabildo "no tener absolutamente con qué enterrarlo por la suma necesidad con que murió, se le dé una ayuda de costa atento a los muchos años que sirvió a esta Santa Iglesia". Le fueron otorgados 30 pesos de *ayuda de costa*. AHAG, AC, L 10, 15 de enero de 1742, fol. 161f. ⁶²⁰ Publicado en Durán Moncada, "Música y músicos de la catedral...", p. 223. Ahora actualizado.

En enero del año siguiente, Mendoza viajó de Valladolid a Guadalajara para opositar la “plaza de músico” pero no fue examinado “por no ser de las voces que se piden en dichos edictos”. El cabildo resolvió otorgarle 50 pesos de ayuda de costa “para que se vuelva” a Valladolid.⁶²¹ Esta acción la repitió el cabildo al mes siguiente, cuando dieron 100 pesos a “dos músicos que vinieron a hacer oposición... para los costos de su viaje de vuelta, por no ser admitidos”.⁶²² Ningún otro músico se presentó a opositar el magisterio de capilla, aun cuando otorgaron tres meses más de prórroga y aumentaron el salario ofrecido a 800 pesos anuales, de tal modo que ratificaron a Gutiérrez como regente y nombraron a José Bernardo Casillas, hijo del difunto Martín, como maestro interino, en noviembre de 1720.⁶²³ El magisterio del mestizo michoacano, Bernardo Casillas, fue poco productivo en términos de composición y crecimiento de la capilla.

Fueron diversas las complicaciones a lo largo de sus dieciséis años de interinato, como las constantes “vejaciones que [los músicos] experimentan de dicho maestro”,⁶²⁴ y haber descuidado la enseñanza musical en la escoleta, lo que generó una cierta “escasez de músicos y necesidad de ministros para el coro”,⁶²⁵ entre otros asuntos igualmente graves.

José Bernardo Casillas falleció en agosto de 1736, y también fue sepultado en el mismo lugar que su padre Martín, “con misa al siguiente día en el Sagrario” de la catedral.⁶²⁶ Se nombró como interino a Cristóbal de Argüello y se repitió la dinámica de los edictos; se le pidió a la madre del maestro que “por inventario” entregara al cabildo los papeles de música que estaban en su poder.⁶²⁷ Argüello y su esposa, Juana Mejía, eran “naturales de Guadalajara” aunque pasaron algunos años en Valladolid, en donde nació su hijo Antonio quien fue bautizado por el sochantre Juan Adame Mejía, en 1697.⁶²⁸ Regresó a Guadalajara, en 1711, luego del nacimiento de su hijo Juan Agustín, partida en la que fueron registrados todos

⁶²¹ AHAG, AC, L 8, 5 de enero de 1720, fol. 176v.

⁶²² AHAG, AC, L 8, 10 de febrero de 1720, fol. 178f.

⁶²³ AHAG, AC, L 8, 3 de noviembre de 1720, fol. 190v-191f.

⁶²⁴ AHAG, AC, L 10, 19 de junio de 1734, fol. 35v.

⁶²⁵ AHAG, AC, L 9, 16 de abril de 1728, fol. 107f.

⁶²⁶ AHSMG, Fondo Sacramental, Sección Defunciones, Serie Libros, Libro 4, 9 de agosto de 1736.

⁶²⁷ AHAG, AC, L 10, 9 de agosto de 1736, fol. 70v.

⁶²⁸ APSMM, Libro de nacimientos, 22 de diciembre de 1697, fol. 10f. Consultado en www.familysearch.org el 02 de octubre de 2020.

como mestizos, y fue su madrina María de Morales, “mulata libre”.⁶²⁹ Al nacer ya en Guadalajara su tercera hija (1713), María Josefa, fue registrada como coyota, por lo que durante los siguientes años tuvo que lidiar con lo que implicó su condición étnica, aunque siempre logró interponer sus cualidades y destrezas musicales. Argüello compitió contra el sevillano Raigón por la sochantría, y aunque sin éxito, permaneció en la capilla como músico y cantor, y gracias a sus conocimientos musicales el cabildo siempre consideró su opinión en asuntos relativos a la capilla, de manera que no dudaron en confiarle la maestría al morir Bernardo Casillas.

Los edictos no habían resultado atractivos para los posibles aspirantes, ya que nadie se había presentado a opositar la plaza, por lo que en mayo de 1737 se decidió que el canónigo Antonio Eusebio de la Rianza “escriba a la ciudad de México, a la persona de su mayor confianza, solicite dichos ministros”, incluso, ofreciendo una mayor cantidad en los salarios.⁶³⁰ Entre tanto, Argüello permaneció cubriendo la plaza por lo menos hasta mediados del año.

El músico enviado fue José Antonio Rosales. En agosto fue registrado su primer pago como maestro de capilla y de la escoleta, aunque Argüello seguía ejerciendo el magisterio de manera compartida.⁶³¹ Con Rosales llegó el ya citado Miguel Placeres, músico clave en el desarrollo de la capilla durante la segunda mitad del siglo. Rosales era originario de San José de Toluca, y llegó a Guadalajara directo a ocupar el magisterio de la capilla. De este músico se sabe poco aunque se debe destacar que tuvo cierta actividad en la composición, pues en el inventario preliminar de música de la catedral se registran al menos cinco obras de su autoría.⁶³² Y aunque en la mayoría de los documentos aparece registrado como José Rosales, en realidad era éste su segundo apellido pues era hijo legítimo de Juan Antonio de Velasco y María Rosales. Se casó en segundas nupcias con Acérvula Manuela de Casillas y Cabrera, quien era parte de la mencionada familia Casillas pues en diversos documentos registraban de este modo su apellido: Casillas y Cabrera. Fue hija de Pedro Casillas, y en la partida de ma-

⁶²⁹ APSMM, Libro de nacimientos, 11 de marzo de 1711, fol. 48v. Consultado en www.familysearch.org el 02 de octubre de 2020.

⁶³⁰ AHAG, AC, L 10, 6 de mayo de 1737, fol. 76f.

⁶³¹ AHAG, Sección Gobierno, Serie Parroquias, Catedral, exp. 21, caja 4. *Cuaderno compuesto de 57 fojas de libramientos pagados a los ministros y sirvientes de esta Santa Iglesia...*

⁶³² AHCG, Fondo musical, José Rosales: Cat-Gdl.0316, Cat-Gdl.0150, Cat-Gdl.0226, Cat-Gdl.0335, Cat-Gdl.0336.

trrimonio aparece como testigo Lorenzo Bravo, ambos músicos de la catedral.⁶³³ Estos hechos confirman dos aspectos de la capilla que son de notable importancia: 1) el fortalecimiento de los lazos personales y el acercamiento entre los que integraban la capilla musical, como se ha venido explicando;⁶³⁴ y 2) que el intercambio que Guadalajara tenía con Valladolid, de los principales músicos de la capilla, parecía iniciar un giro hacia los músicos del centro del reino (México, Puebla y Toluca), o bien, peninsulares, como se ha advertido.⁶³⁵

La partida de matrimonio (septiembre de 1738) señala que Rosales era vecino de la ciudad “de un año y un mes a esta parte”, lo que sugiere que llegó en agosto de 1737,⁶³⁶ justo cuando aparece ya registrado recibiendo salario como maestro capilla. Una de sus principales tareas fue reconstruir el proceso de instrucción que Casillas, el padre, había establecido con la escoleta. Incluso, le correspondió a Rosales trasladarla al Colegio Seminario, “en el lugar y hora que se le señalare por el rector de él, a quien se le advierta tenga cuidado de la asistencia de dicha escoleta para dar noticia de los puntos que dicho maestro tuviere”.⁶³⁷ Fue ahí donde esta escuela se convirtió en una verdadera institución en enseñanza musical para todo el que deseara aprender solfeo, canto, y diversos instrumentos. El obispo, Juan Gómez de Parada, le dio un fuerte apoyo a esta institución y Rosales retomó los exámenes a los músicos de la capilla, y el de 1744 fue de los más difíciles y controvertidos para la catedral.⁶³⁸

El propio Rosales sugirió y convenció al cabildo de la necesidad de músicos diestros radicados en Puebla y México. Entre ellos: Francisco Morillo, sochantre; Diego de Reina, organista;⁶³⁹ y el vizcaíno Manuel de la Sierra Vargas. El cabildo accedió a que éste fuera examinado en la catedral de Puebla, ciudad donde radicaba, y tras resultar con aptitudes notables, el cabildo lo aceptó con 300 pesos anuales y financió su traslado a Guadalajara,⁶⁴⁰ adonde llegó a principios de enero de 1742 luego de sufrir una aparatosa caída del caballo durante

⁶³³ APSMM, Libro de matrimonios, 19 de septiembre de 1738, fol. 18. Consultado en www.familysearch.org el 26 de agosto de 2020.

⁶³⁴ Marín, “Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios...”, p. 135.

⁶³⁵ Véase Mazín, “La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de Valladolid...”, pp. 209-212.

⁶³⁶ Por las mismas fechas en que fue recibido en la capilla el violinista y compositor italiano Santiago Billoni. AHAG, L 10, 9 de septiembre de 1737, fs. 80v, 81f.

⁶³⁷ AHAG, Actas de cabildo, Libro X, 17 de enero de 1738, fol. 85f.

⁶³⁸ Véase Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música...*, pp. 127ss.

⁶³⁹ AHAG, AC, L 10, 23 de octubre de 1742m fol. 178f; y 18 de enero de 1743, fol. 180f.

⁶⁴⁰ AHAG, AC, L 10, 6 de junio de 1741, fol. 154f; y 4 de julio de 1741, fols. 155v, 156f.

el viaje.⁶⁴¹ De la Sierra, junto con Rosales, el organista Antonio Zamora, y Argüello (que seguía supliendo en ocasiones al maestro de capilla), fueron quienes encabezaron las principales decisiones la capilla musical, dirigida por Rosales. Hacia la muerte de éste, en julio 1749,⁶⁴² el ritual de los edictos se llevó a cabo, y en esa ocasión se verificó el primer examen de oposición del siglo XVIII en la catedral tapatía. De los cuatro contendientes, tres eran criollos y músicos de la capilla que el propio Rosales había traído: Manuel de la Sierra y Vargas, Miguel Placeres Naveda y Vargas, y Pedro José Bernárdez de Rivera.⁶⁴³ El cuarto era peninsular, quien finalmente fue el ganador de la plaza: Francisco Rueda.⁶⁴⁴

Rueda llegó en 1743 a la ciudad de México, junto con Jerusalem y otros músicos quienes venían no con el objetivo preciso de tocar en la catedral, sino “para que ejerzan sus respectivas habilidades en el mencionado teatro de comedias [de la ciudad de México]”.⁶⁴⁵ A Rueda lo acompañó su esposa Petronila Ordoñez, actriz y cantante, y su hijo “José Rueda”, quien posteriormente llegó a ser músico de la catedral de Guadalajara y de Valladolid, identificado como Simón Mariano Rueda.⁶⁴⁶ Al publicarse los edictos, Rueda se percató de ellos en la ciudad de México donde fueron anunciados en noviembre de 1749,⁶⁴⁷ y al año siguiente se trasladó a Guadalajara dispuesto a obtener la plaza. El examen de oposición se realizó en junio de 1750 y fue tan extenuante como el realizado

⁶⁴¹ AHAG, AC, L 10, 19 de enero de 1742, fs. 161v.

⁶⁴² AHSMG, Fondo Sacramental, Sección Defunciones, Serie Libros, Libro 5, 28 de julio de 1749, fol. 97f.

⁶⁴³ Pedro José Bernárdez de Rivera había sido alumno de Ignacio Jerusalem.

⁶⁴⁴ AHCG, Sección Gobierno, Serie Secretaría (Asuntos internos), Caja 1, exp. 3, ficha 3, año 1749. *Autos sobre la provisión de las plazas de maestro de capilla y de escoleta de esta Santa Iglesia, vacante por muerte de don José Rosales.*

⁶⁴⁵ Archivo General de Indias (AGI), Contratación 5486, n. 3, r. 15, 1743.

⁶⁴⁶ AHAG, AC, L 12, 03 de julio de 1762; y 31 de agosto de 1764, fol. 33v. En octubre de 1764 Simón Rueda partió hacia la catedral de Valladolid en donde obtuvo la plaza de sochantre, además de tocar eventualmente los instrumentos que dominaba. AHCM, AC, L 26, 23 de octubre de 1764, f. 152v. Otro hijo homónimo de Francisco Rueda, también fue músico de la catedral de Guadalajara e ingresó a la capilla el mismo mes de la muerte de su padre (AHAG, AC, L 12, 16 de febrero de 1769, fol. 78v). Este hijo del fallecido maestro de capilla murió hacia el mes de junio de 1786, aún activo en la capilla (AHAG, AC, L 12, 22 de junio de 1786, fol. 144v), y en ocasiones era mencionado como José Rueda (AHAG, AC, L 12, 21 de marzo de 1781, fs. 248f).

⁶⁴⁷ Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM), Actas Capitulares (AC), Libro (L), 40, 14 de noviembre de 1749, fol. 13r.

por los opositores en Valladolid en 1732. A cada aspirante le fue asignada al azar la letra de unas “cuartetos con sus endechas”: a Rueda, *Mirar del cielo la altura*; a Placeres, *Al alma tocar el dolor*; a De la Sierra, *La fama con voz sonora*, y a Bernárdez de Rivera, *El sol con luces escasas*. Les fueron otorgadas 24 horas para poner música a su respectiva letra, que por mala fortuna hasta ahora no se conoce la música compuesta para estas cuartetos, y en consecuencia tampoco se conoce el resto de la letra. Es seguro que se trató de cuartetos de precisión ya que estos géneros eran requeridos a los aspirantes en los exámenes de oposición, además de que lo evidencian las alusiones silábico-musicales en los títulos (marcadas en negritas).

A diferencia de lo hecho en Valladolid (donde los contendientes pudieron trabajar en su composición desde la comodidad de su hogar), cada opositor permaneció encerrado en un cuarto individual (“cuatro distintas piezas”) y le fue asignado un “guarda de vista”⁶⁴⁸ que se encargó de vigilarlos con el fin de “no permitir que a los opositores se les metan instrumentos, papeles o libros de música, ni dejarán les ayude alguna persona, sino que por si propios trabajen sus obras”. Trabajaron durante el tiempo asignado y al día siguiente entregaron sus composiciones al canónigo magistral Baltazar Colomo.

Por desgracia el expediente está incompleto, pero en un acta del cabildo se registró que “nombraban y nombraron por maestro de capilla y escoleta de esta Santa Iglesia a don Francisco de Rueda con el salario anual de ochocientos pesos”.⁶⁴⁹ Tanto a Rueda como a Mendoza en Valladolid les correspondió un interesante periodo de apertura a nuevos timbres y formas compositivas, producto de una mayor circulación de música, músicos, instrumentos e ideas que cada capilla capitalizó con sus propios recursos.

Al fallecer Rueda el 10 de febrero de 1769,⁶⁵⁰ sin disposición testamentaria, se le encargó la capilla de manera interina a quien fuera su contrincante, Miguel Placeres, aunque por un breve lapso de 15 meses.⁶⁵¹ Luego fue nombrado

⁶⁴⁸ Estos observadores eran músicos de la catedral. Le fue asignado “a don Francisco de Rueda, Joaquín Guevara; a don Miguel Placeres, don Juan del Águila; a don Manuel de Sierra Vargas, don Francisco Morillo; a don Pedro Rivera, Pedro José Casillas”. AHCG, *Autos sobre la provisión de las plazas de maestro de capilla...*

⁶⁴⁹ AHAG, AC, L 11, 3 de julio de 1750, fol. 65v.

⁶⁵⁰ Biblioteca Pública del Estado de Jalisco (BPEJ), Archivo de la Real Audiencia de la Nueva Galicia (ARANG), Bienes de difuntos, caja 96, exp. 3. Progresivo 1326, 11 de febrero de 1769, fol. 1f. *Autos. Por el fallecimiento de Don Francisco Rueda maestro de capilla de esta Santa Iglesia que murió intestado.*

⁶⁵¹ AHAG, AC, L 12, 3 de marzo de 1770, fol. 87v.

también de manera interina su hermano presbítero, José María, que también llegó de la catedral de Puebla y no le fue requerido examen de oposición.⁶⁵² Llama la atención el hecho de que parece haberse aplicado el mismo criterio que el vallisoletano años atrás: se eligió al que era presbítero, aunque en este caso no medió ninguna evaluación previa, y a decir verdad (y para ser justos), la producción musical de José María evidencia una notable calidad compositiva, además de culta y numerosa, digna de un estudio aparte.⁶⁵³ José María falleció en 1775, y nuevamente Miguel su hermano se hizo cargo de la capilla, hasta concluir el siglo.⁶⁵⁴

Después de Rueda, Miguel Placeres fue el músico más importante y productivo. El hecho de que su nombramiento seguía siendo “interino”, la plaza continuó llamando la atención de músicos de otras catedrales y templos. Todo parece indicar que en 1781 se presentó una oportunidad de opositar la plaza⁶⁵⁵ debido a que se conoce un cuatro de precisión de la autoría de Miguel Placeres: *Oh Concepción marial pasmo del cielo*.⁶⁵⁶ Se trata de una obra polifónica para cuatro voces (S1, S2, A, T) y dos violines. Hasta ahora sería la única obra de precisión que se resguarda en la catedral. Algunos de sus versos son: “Oh Concepción marial pasmo del cielo/ **Admiración, admiración, admiración**/ Omnipotente porque previene/ **Útil** reparo a **la** primera ruina [...] / **Milagroso** remedio, **remedio, remedio** [...] / **La** sombra **fallece** teme [...] / Que al **sol la** fama aplaude...//”⁶⁵⁷ Como quedó dicho, la importancia y valor de estas obras radican en que se debe “ajustar la música a las demandas del texto”, de manera que, en este caso, las sílabas en negritas debían coincidir con las notas con que eran entonadas.

El único motivo por el que estas obras eran compuestas era para mostrar y comprobar las destrezas compositivas de alguien, por lo que se sostiene que el

⁶⁵² AHAG, AC, L 12, 18 de mayo de 1770, fol. 90v.

⁶⁵³ En los inventarios de música de la catedral guadalajareña registran por lo menos 21 obras de su autoría.

⁶⁵⁴ AHAG, AC, L 12, 22 de diciembre de 1780, fol. 244v y 245f.

⁶⁵⁵ Además del “sistema de edictos-oposición”, se conocen otros dos mecanismos. “el sistema de informes y el sistema de envío de obras.” Ver Marín, “Música y músicos entre dos mundos...”, vol. I, p. 121.

⁶⁵⁶ AHCG, Fondo musical, Miguel Placeres Naveda y Vargas, Cat-Gdl.0332: *Oh Concepción marial*. La estructura no es exactamente la de un villancico puesto que carece de estribillo y coplas; se asemeja más a una cantada, aunque el autor la consignó simplemente como un “Quatro de precisión”, por estar escrita para cuatro voces (S1, S2, A, T) y violines (1 y 2).

⁶⁵⁷ AHCG, Fondo musical, Miguel Placeres Naveda y Vargas, Cat-Gdl.0332.

año que aparece en la portada de la obra (1781), debió haberse realizado dicha contienda, aunque hasta ahora no se conocen mayores datos. Dos años después la plaza seguía interina y se recibieron en Guadalajara por lo menos dos solicitudes para ocupar la maestría: Carlos Pera, el maestro de capilla de la catedral de Valladolid, y José Antonio de Castro, de la capilla de Nuestra Señora de Zacatecas.⁶⁵⁸ El propio Placeres convenció al cabildo de que “por ahora no haga novedad en dicho empleo”,⁶⁵⁹ de manera que continuó en el cargo, con el apoyo de Pedro Regalado Támez quien lo suplió en sus “ausencias y enfermedades”. Ni Pera ni Castro removieron al interino Placeres, y le correspondió cerrar el siglo. De este modo, la fluctuación de maestros de capilla (la parte más visible del conjunto, aunque no la única) entre las dos catedrales permite descubrir una interesante movilidad multimodal en un espacio geométrico relativamente pequeño, tanto del tipo trasatlántica (internacional), intervireinal (entre virreinos), interregional y local (de una misma ciudad y sus alrededores).⁶⁶⁰ Esta variedad migratoria permite apreciar diversos factores en las motivaciones de estos músicos, desde el deseo de permanecer cercanos a su lugar de origen (en el caso de los americanos), como fue el caso de varios músicos y familias del virreinato, o bien, en el caso de los peninsulares (al no contar con ese arraigo familiar en América) el moverse con mayor libertad por las ciudades, en busca siempre de las mejores condiciones. Se debe aclarar que esta situación no fue privativa de los maestros de capilla, sino que incidió en todos los sirvientes de la catedral, cantores y ministriles.

Organistas

Se agregarán algunas notas sobre la circulación de otros de los ministriles de primera importancia: los organistas, quienes eran tan codiciados como los maestros de capilla. Conscientes de ello, solían hacer valer su condición ante las autoridades. Para ilustrar este caso resulta interesante lo sucedido en 1716, con Francisco Antonio de la Presa y Antonio Suárez (hijo del maestro de capilla

⁶⁵⁸ En 1794 Castro mostró intenciones de solicitud de plaza al enviar desde Zacatecas una obra musical (*Domine Deus*, AHAG, Fondo musical, GDL0060) que dedicó al canónigo Juan José Ramírez. Intento que tampoco fructificó.

⁶⁵⁹ AHAG, AC, L 13, 10 de diciembre de 1783, fol. 58f-58v. Castro fue infante de coro desde 1750. Al “mudar de voz” tocó violín y en 1765 partió a la ciudad de México. A su regreso solicitó plaza pero se le informó que no había vacantes; partió entonces a Zacatecas y allá fue nombrado maestro de capilla, manteniendo siempre su deseo del magisterio guadalajareño.

⁶⁶⁰ Gembero Ustárroz, “Migraciones de músicos entre España y América...”; y Marín López, “Música y músicos entre dos mundos...”, p. 380.

Diego Suárez), primero en la catedral de Valladolid, y después en Guadalajara. Ambos presentaron examen para aspirar por la plaza principal; ambos poseían cualidades notables aunque el conflicto de intereses en el caso de Suárez, por causa de su padre, el maestro de capilla, complicó el proceso de elección, lo que parece indicar que De la Presa superó a su adversario. Esto provocó que ninguno de los dos fuera nombrado como organista mayor y sólo se les concediera a ambos un aumento en sus salarios.⁶⁶¹ De la Presa, indignado, renunció a la plaza (posteriormente se trasladó a Guadalajara) de manera que Suárez resultó beneficiado.⁶⁶² Al poco tiempo ingresó Antonio José de Zamora (destacado organista que en pocos años sería valioso para la capilla guadalajareña) con el mismo sueldo que el hijo del maestro de capilla, lo que provocó de nuevo el conflicto y ahora fue Suárez quien renunció su plaza para irse a Guadalajara donde fue admitido como “organero y afinador” y “tercer organista”, encontrándose de nuevo con De la Presa, quien ya era “segundo organista”.⁶⁶³

Los conflictos por la organistía no cesaron en ambas catedrales: De la Presa fue relevado en Guadalajara “por haberse ausentado” y nombraron al mencionado Marcos Garzón, notable indio maestro de órgano.⁶⁶⁴ Zamora solicitó permiso en Valladolid para “hacer unas diligencias” y ya no regresó; avisó que había encontrado otras “conveniencias”. En 1726 logró una valiosa plaza en la catedral de Guadalajara ejecutando órgano, arpa, violón, violín y el recién adquirido clavicémbalo.⁶⁶⁵ Estas habilidades fueron bastante bien valoradas por los canónigos, al grado de que Zamora permaneció por más de veinte años en la catedral; realizó diversas labores e instruyó a decenas de aspirantes que luego formaron parte de la capilla. En 1731 enfrentó a Garzón por la organistía mayor y la obtuvo, tras una reñida evaluación frente a varios peritos músicos y canónigos.⁶⁶⁶ Tras una larga ausencia de Zamora que en la documentación no se explica con claridad, el cabildo declaró vacante la plaza junto con la de afinador de manera que fueron fijados edictos para opositar el cargo, 1747.⁶⁶⁷ Los opositores fueron Diego de Reina (segundo organista) y el clérigo de primer tonsura, el francés

⁶⁶¹ AHCM, AC, L 16, 22 de abril de 1716, fol. 184v.

⁶⁶² AHCM, AC, L 17, 14 de abril de 1719, fol. 80f.

⁶⁶³ AHAG, AC, L 9, 28 de mayo de 1721, fol. 8f.

⁶⁶⁴ AHCM, AC, L 17, 10 de octubre de 1724, fol. 425.

⁶⁶⁵ AHAG, AC, L 9, 12 de julio de 1726, fol. 63v.

⁶⁶⁶ AHAG, AC, L 9, 28 de febrero de 1731, fol. 176f.

⁶⁶⁷ AHAG, AC, L 11, 9 de febrero de 1747, fols. 9f-9v.

Juan Bautista del Águila y Coll, quien llegó de la ciudad de México para opositar la plaza y resultó ganador.⁶⁶⁸

Del Águila tuvo un papel activo durante su periodo: fue “guarda de vista” de Placeres en el examen de oposición de 1750, y examinó a varios aspirantes a la capilla, pero siempre mostró una marcada indisciplina y desorden, y con ello una “permanente insatisfacción”,⁶⁶⁹ al grado de que en junio de 1751 el cabildo expresó lo siguiente:

“...Y habiendo tratado y conferido sobre la plaza de organista mayor por la ausencia que ha hecho don Juan de Águila y motivos de ella. Dijeron que se tenga por despedido de ella a dicho Águila y no se vuelva a admitir por ningún motivo, causa ni pretexto, y para la provisión de dicha plaza se despachen y fijen edictos convocatorios con término de sesenta días. Y en el ínterin se nombra por organista mayor interino a Diego de Reina, con el mismo salario de quinientos pesos por organista y afinador, y retención de su plaza en la que se nombra de segundo organista interino a José Bravo...Y José Manuel Cosío también se nombra con cien pesos de salario...”⁶⁷⁰

La sentencia es contundente y Del Águila ya no regresó a Guadalajara; se dirigió a la ciudad de México y cuando solicitó ingresar a la capilla musical de aquella catedral se reveló todo lo que había provocado durante su estancia en la organistía en Guadalajara: amenazó e hirió con un cuchillo al maestro de capilla, Francisco Rueda, y a otro de los canónigos; constantes conflictos con el sochantre Francisco Morillo; discusiones frecuentes con la mayoría de los músicos “sobre quién sabía más”. Es por ello que se le tenía por “músico fugitivo”, que aunque le reconocían ser genio y sobresaliente, también lo consideraban un “pendenciero”.⁶⁷¹

Esta complicada situación revela que la genialidad de los músicos, la presión de los capitulares, así como la presión por ganarse un prestigioso lugar

⁶⁶⁸ AHAG, AC, L 11, 2 de agosto de 17147, fols. 20f-20v; 3 de octubre de 1747, fol. 23v; y 11 de octubre de 1747, fol. 24f. Juan del Águila llegó a Nueva España en 1746, y desarrolló una amplia experiencia en la enseñanza musical en diferentes conventos de la ciudad de México. Evguenia Roubina, *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, Ediciones EON, Col. Anima Mundi, México, 2007, p. 33.

⁶⁶⁹ Para una detallada narración biográfica véase Marín López, “Música y músicos entre dos mundos...”, pp. 323-324.

⁶⁷⁰ AHAG, AC, L 11, 3 de junio de 1751, fol. 85f. El subrayado es nuestro.

⁶⁷¹ Marín López, “Música y músicos entre dos mundos...”, p. 324.

en la capilla, hacía que las plazas más importantes y de mayor responsabilidad parecieran para algunos una carga social que no todos podían desempeñar, y eso podría explicar en parte que no todos vivieron con el anhelo constante de la titularidad del magisterio u organistía (reconociendo sus propias capacidades), prefiriendo en su lugar la cantoría o la ejecución instrumental, aunque buscando siempre la posibilidad de tocar dos o más instrumentos con el fin de aumentar sus ingresos.

La cita anterior trae a cuenta el nombre de José Bravo, quien a su vez se vincula con el organista Juan de Aragón y con Michoacán. Reina, Bravo y Cosío fueron nombrados para suplentes e interinos mientras se convocaba por edictos para la plaza mayor. Bravo radicaba en la ciudad de México y había sido recomendado a los canónigos como un excelente organista. Al publicarse los edictos, y al enterarse de que había sido nombrado segundo organista interino, José Bravo mostró su interés y se trasladó a Guadalajara, haciendo un alto en Valladolid desde donde envió una emotiva carta a su hermano, Manuel (quien residía en Guadalajara), en septiembre de 1751, expresándole que se encontraba en Michoacán para lograr “el parecer de don Juan de Aragón”, maestro organista que lo revisó e instruyó, y al cabo de varias semanas le aseguró que ya “puedo presentarme a ser examinado en cualquier iglesia por el uso que en el órgano he tenido en su presencia y la de su hijo”.⁶⁷² Le pidió también a su hermano dar voz a su petición ante el cabildo tapatío, lo que aquél hizo en noviembre del mismo año.

Pasaron varios meses y finalmente se preparó la oposición. Fueron sinodales el maestro de capilla Francisco Rueda; Francisco Morillo, sochantre; el arpista Pedro de Rivera y Joaquín Guevara, a quienes se les tomó juramento. Guevara era uno de los más destacados músicos en la capilla; en su dictamen citó a teóricos como fray Pablo Nassarre, Pietro Cerone y José de Torres, quienes “dicen que el que no fuere buen teórico, no puede ser buen práctico”. Luego de la difícil prueba, José de Bravo y Camarena fue nombrado primer organista, con 500 pesos de salario anual: 330 por organista y 170 por afinador. Diego Reina fue nombrado segundo organista, mientras que José Cosío como tercero,⁶⁷³ quien al enterarse de la labor del maestro Aragón, “se presentó en 27 de

⁶⁷² AHCG, Sección Gobierno, Serie Secretaría: Asuntos internos, caja 1, ficha 4, 29 de septiembre de 1751, s/fol.

⁶⁷³ AHAG, AC, L 11, 15 de septiembre de 1752, fol. 108f. La carrera de Cosío fue ascendente y notable. Luego fue nombrado organista segundo (noviembre de 1752), y posteriormente organista mayor (octubre de 1773, tras la muerte de Bravo).

septiembre de [17]52, pidiendo licencia para pasar a perfeccionarse”.⁶⁷⁴ Por su parte, Reina parece no haber quedado conforme con los nombramientos y dos semanas después renunció a la plaza, y considerando la tensión por los recientes conflictos registrados con Del Águila, solicitó al cabildo “se le dé testimonio de su escrito, y proveído para su resguardo y que conste haber salido por renuncia sin haber dado motivo para ser despedido por mal proceder suyo”.⁶⁷⁵

El maestro Juan Aragón suscita una historia más que destacada en Valladolid. Fue examinado por el maestro de capilla, Gavino Leal, entre octubre y noviembre de 1733, en un extraño examen de oposición en el que también contendieron Juan José Morales y el malagueño Pedro Molina y Aguilar,⁶⁷⁶ quien años después pasó a Guadalajara como cantor y a tocar el órgano y violón.⁶⁷⁷ De los tres, Aragón resultó con el grado “superlativo” y la muestra que dio hizo expresar a los sinodales que era el mejor organista que habían escuchado, además de contar una memoria prodigiosa para ejecutar sin papel a la vista, en estilos diversos como el hispano y el italiano. En otras palabras, Aragón mostró ser un músico completo y con destrezas difícilmente superables por otros, por lo que fue nombrado primer organista y maestro de escoleta con 700 pesos de salario, con la obligación de enseñar a tocar el órgano a los que desearan, incluso a sus propios oponentes, Molina y Morales.⁶⁷⁸

Fue éste el inicio de su destacada carrera como instructor de órgano, al grado de alcanzar fama en toda la región, como se narró líneas arriba. Examinó a decenas de músicos durante los más de 30 años que ocupó la organistía. Al morir, en julio de 1766, su hijo Cipriano solicitó a los canónigos ser beneficiado con la plaza, con amplios argumentos como que los servicios de su difunto padre hicieron lucir las funciones de la Iglesia, y que ante la necesidad de organistas segundo y tercero, su padre se había encargado de prepararlos en la propia ciudad, “sin el subsidio de buscarlos fuera”. Tal fue su arraigo a la catedral va-

⁶⁷⁴ AHCG, Sección Gobierno, Serie Secretaría: Asuntos internos, caja 1, ficha 4. En el acta de cabildo del 27 de septiembre se expresa que pidió licencia “para pasar a la ciudad de México a perfeccionarse en el órgano por no hallarse con la suficiencia necesaria”. AHAG, AC, L 11, 27 de septiembre de 1752, fol. 109f-109v.

⁶⁷⁵ AHAG, AC, L 11, 27 de septiembre de 1752, fol. 109v.

⁶⁷⁶ AHCM, Sección Capitular, Legajo 71, 5 de noviembre de 1733, fol. 132f.

⁶⁷⁷ Molina ingresó a la capilla guadalajarenses en enero de 1744, y fue despedido en marzo del año siguiente. AHAG, AC, L 10, 10 de enero de 1744, fols. 190f-190v; y 13 de marzo de 1745, fol. 209v.

⁶⁷⁸ AHCM, AC, L 18, 6 de noviembre de 1733, fol. 764v.

lisoletana que destacó haber rechazado la plaza que “con más congrua se me propuso por orden del Ilustrísimo Cabildo de Guadalajara”.⁶⁷⁹

El cabildo leyó con atención la solicitud de Cipriano de Aragón, y sin fijar edictos convocatorios ni hacer prueba alguna, lo nombró primer organista; nombró a Manuel Zendejas como segundo, y a José Echeverría, tercero, todos ellos habían sido discípulos del fallecido Juan de Aragón.⁶⁸⁰ Otros organistas además pasaron por sus instrucciones y fueron a parar en las catedrales tan lejanas como Durango.

Sochantres y ministriles

Las plazas de la capilla que más movilidad generaron entre ambas catedrales fueron las de canto, especialmente la sochantría, por encima de las convocatorias para maestro de capilla u organista. En muchos casos era bastante bien remunerada e incluyó la tarea de cuidar y velar por el buen funcionamiento del coro, particularmente el canto llano. Y aunque para el cargo se requería preferentemente que fueran presbíteros ordenados in sacris, esto en ocasiones no se lograba debido a la ausencia de clérigos con tales destrezas, de manera que se eligieron algunos cantores seglares. Con ello, pusieron mayor atención a las destrezas del cantor y sus habilidades en la enseñanza, solfeo y, en algunos casos, del órgano, con el fin de que lograr un mayor “lucimiento” en la liturgia.

En muchos casos, como se dijo, el sochantre llegó a tener tal autoridad musical en la capilla, que su opinión se igualaba a la del organista o maestro de capilla. Las dos catedrales bajo estudio vieron desfilar en ambas direcciones una considerable cantidad de cantores en busca de la plaza y del reconocimiento de ser sochantres. En lo expuesto líneas arriba se dio cuenta de la movilidad de varios sochantres, que además fueron instrumentistas y pertenecientes a grupos indios, de manera que este apartado se sistematizará la información en el siguiente cuadro.

⁶⁷⁹ AHCM, Sección Capitular, Legajo 105, julio de 1766, fol. 130.

⁶⁸⁰ AHCM, AC, L 27, 29 de agosto de 1766, fol. 69v.

Cuadro III-9. SOCHANTRES de las catedrales de Guadalajara y Valladolid. 1693-1795.

Músico	Catedral ⁶⁸¹	Fechas	Comentarios
Juan Adame Mejía (Méxía)	Gdl-Vlld	1693-1702	Al menos desde 1666 fue capellán en Guadalajara. En 1693 lo llamó el cabildo de Valladolid. Fue sochantre. Renunció en 1702. Fue compadre de Diego de Suárez y Cristóbal de Argüello.
Juan Rodríguez	Vlld	1706-1723	Sochantre y ministril. Jubilado en 1723.
Antonio Rivero	Gdl	1709	Solicitó plaza y contendió con Antonio de Aguiar y Agustín de Esquivel.
Pedro Gutiérrez	Gdl	1708-1728	Presbítero. Por muerte de Casillas fue nombrado "regente" de la capilla. Murió en noviembre de 1728 siendo sochantre. Fue su albacea y "universal heredero" el sacristán mayor, Nicolás Ortiz. Sochantre y músico.
Antonio de Aguiar	Gdl	1708-1726	Ayudante hasta su muerte (1726).
Cristóbal de Argüello	Vlld-Gdl	1711-1744	Estuvo en la catedral de Vlld. de 1697-1711. Se trasladó luego a Gdl. e ingresó a la capilla en 1711. Compitió con Manuel Raigón por la sochantría. Nombrado interino. Suplió ausencias de Rosales en 1742.
Manuel Raigón	Vlld-Gdl	1708-1717	En 1711 partió de Vlld. a Gdl., y fue nombrado en 1711 y duró tres años en el cargo. Regresó en 1717 a ocupar el cargo de nuevo.
Francisco Javier Ruiz de Villaseñor	Vlld-Gdl	1717	Fue "medio sochantre" en Vlld; luego se fue a Gdl y lo nombraron "ayudante de sochantre".
Antonio de Rivero	Vlld	1723	Suplente de sochantre.
Miguel Tello Tenorio	Gdl	1729	En 1723 opositó en Vlld., sin obtenerla. En Gdl. contendió contra Ramírez, Tello y Galindo, y la obtuvo.
Tomás Ramírez	Gdl-Vlld	1729	Opositó la plaza en Gdl. sin lograrla (1729). En 1731 también la opositó en Vlld., tampoco la obtuvo.
Andrés López Galindo	Gdl	1729-1731	En 1727 fue nombrado ayudante de sochantre en Vlld. Luego fue a Gdl a opositar la plaza, aunque no la obtuvo, consiguió mejor salario (1729). Se quedó como cantollanista y suplía al sochantre.
Miguel Romo de Arvizu	Vlld	1733	Sólo laboró durante un año.
Simón de la Peña	Gdl	1739	
Mateo de Girón Tejeda	Vlld	1734-1753	Fue examinado nuevamente en 1737.
José Moreno Matajudíos	Gdl	1690	Tenor. Llegó de Valladolid en 1690. Sochantre y músico.
Francisco Morillo	Gdl	1744	Sochantre y órgano.
Antonio Viera	Vlld	1746	Segundo sochantre.

⁶⁸¹ Aunque muchos de estos cantores estuvieron en ambas catedrales, en esta columna se registra la catedral en la que tuvieron mayor actividad, o desarrollaron su actividad principal. Con el fin de sistematizar y abreviar la información en este cuadro se abreviarán las palabras: Guadalajara (Gdl), y Valladolid (Vlld).

Músico	Instr-Voz	Años	Comentarios
Cristóbal de Orejón	VlId	1758	Ayudante de sochantre.
Lorenzo García	VlId	1761	Expulsado por serios problemas con el alcohol.
Simón Mariano Rueda	VlId	1764	Entró a la capilla de Gdl. en 1762 como ayudante de sochantre. Era hijo del maestro de capilla, Francisco Rueda. Se fue a VlId. en 1764 como sochantre.
Raimundo Mercadal	VlId	1766-1783	Fue sochantre en la ciudad de México. Fue compositor.
Manuel Aldama	Gdl	1780	Sochantre y músico.
Pedro Antonio Casillas	Gdl	1764-1780	Sochantre y músico. En 1770 fue nombrado primer sochantre, y segundo a Manuel Aldama
Joaquín Cabrera	Gdl	1762-1780	Sochantre interino y músico.
Juan de Dios Díaz	Gdl	1780	Ayudante de sochantre
Cayetano Perea	VlId	1769-1785	Sochantre interino. Tocó violón y tololoche, principal promotor de este instrumento. Murió en 1785.
Manuel Leonel Viveros	VlId	1786	Sochantre interino.
Manuel re Aragón	VlId	1786	Titular.
José Esquivel y Vargas	VlId	1779-1780	Fue de Gdl a VlId a solicitar la plaza.
Manuel Carvajal	VlId	1787-1795	Ayudante de sochantre. Renunció y se fue a Guadalajara. Se conoce una obra que en la portada dice: "Para el uso de D.n Manuel Carvajal segundo subchantre de la Santa Igl.a Cat de Valladolid. Cortez me fecit" (GDL0057).

Fuente: Elaboración propia con base en AHAG, Fondo musical: AHCG, Fondo musical y Actas del Cabildo catedral. AHCM Fondo musical y Actas del Cabildo catedral.

Del mismo, el caso de los ministriles, muchos de los descritos en los apartados anteriores, además del canto también se desempeñaron como instrumentistas, de modo que las relaciones y movilidad entre ambas catedrales, en muchos casos en bloque, fueron muy marcadas en distintos momentos del siglo estudiado. Las olas migrantes tanto de músicos locales como extranjeros, estuvieron marcadas principalmente por los ritmos económicos, pero también por las políticas que en ocasiones se endurecían, o bien, cuando éstas presentaban más bondades y oportunidades de traslado y mejoría. Por ello, también se ha considerado esquematizar dicha información en un cuadro como el que sigue. Y considerando el enorme caudal de nombres de músicos que circularon entre Valladolid y Guadalajara, tan sólo durante el siglo XVIII y en tan diversas circunstancias, en este listado se hará mayor énfasis en registrar solamente aquellos ministriles que tuvieron relación estrecha con ambas sedes catedrales.

Cuadro III-10. Algunos de los **MINISTRILES** de las catedrales de **Guadalajara y Valladolid. 1690-1791.**

Músico	Instr-Voz	Años	Comentarios ⁶⁸²
José Moreno Matajudíos	Músico, tenor	1690	Partió de Vlld. a Gdl. en 1690. Sochantre y músico.
Martín Casillas, hijo.	Bajón	1703-1736	Mulato. ⁶⁸³ Fue maestro de capilla interino de 1730-1731. Es hijo de Martín Casillas, maestro de capilla de la catedral de Guadalajara.
Buenaventura Casillas	Cantor	1690-1745	Llegó con su padre, Martín Casillas, de Vlld. Ingresó a la capilla de Gdl. en 1690. Cegó en 1732. Falleció en 1745; sepultado en la catedral de Guadalajara, siendo viudo de María de Soto.
José Bernardo Casillas	Cantor	1690-1736	Hijo de Martín Casillas, lo sustituyó en el cargo. Murió en agosto de 1736.
José Musientes	Arpa, órgano	1697-1711	Partió de Gdl. a Vlld. en 1697. Fue organista y arpista suplente hasta 1711.
José Viveros	Bajón	1721-	Bajonero en Gdl. Partió a Vlld. en 1723.
Nicolás Rodríguez [Lain Calvo]	órgano	1725	Mulato libre. Músico en Valladolid y en Guadalajara, donde murió en 1725.
Francisco Antonio de la Presa	Órgano	1716-1726	Organista en Vlld., con estancia en Gdl: 1719-1724. Volvió a Vlld.
Miguel Tello	Cantor		Cantor en Gdl. En 1723 solicitó plaza de sochantre en Vlld., sin lograrlo.
Antonio Zamora	Órgano, arpa, violín y violón.	1726-1749	Llegó de Valladolid en 1726. Fue primer organista y maestro de escoleta.
Luis Montes	Cantor	1733-1738	Moraguillo en Vlld. En 1733 fue nombrado cantor. En 1737 ingresó a la capilla de Gdl. Fue despedido por su bajo capacidad. En 1738 pidió ayuda de costa para regresar Valladolid.
Pedro Mblina y Aguilar	Órgano, violón y voz	1744	Natural de Málaga. Despedido en marzo de 1745. Estuvo en Vlld., y luego regresó a aquella ciudad en 1745.
Francisco Mbrillo	Órgano, sochantre	1743	Organista en 1743. Vino de la ciudad de México y fue sinodal en el examen a la capilla. En 1745 era el encargado de las funciones de la capilla.

⁶⁸² Con el fin de sistematizar y abreviar la información en este cuadro se abreviarán las palabras: Guadalajara (Gdl), y Valladolid (Vlld).

⁶⁸³ En la partida de nacimiento de su hijo, Eusebio José, los mencionan como “moriscos”, a Martín, a su hijo y a su esposa, Anastasia de Riofrío.

Músico	Instr-Voz	Años	Comentarios
Andrés López Galindo	Músico y sochantre	1727-1739	En 1727 fue nombrado ayudante de sochantre en Vlld. Luego fue a Gdl a opositar la plaza, aunque no la obtuvo, consiguió mejor salario (1729). Se quedó como cantollanista y suplía al sochantre. En 1734 solicitó, sin éxito, crear la plaza de "segundo sochantre". Siempre insistió por la sochantría.
Santiago Billoni	Violín	1737-1748	Estuvo en Gdl. (1737), Durango y Vlld.
José Antonio Leonel Viveros	Cometa	1740	Era originario de Gdl., aunque ejerció más tiempo en Vlld.
Juan Bautista de Águila		1747	Organista. Llegó de la ciudad de México.
José Carrillo	Violín, oboe.	1744	Fue despedido en octubre de 1744, y regresó a Vlld., donde también fue despedido por indisciplina. Fue maestro de escoleta en Gdl.
Cipriano de Aragón	Órgano	1750-1766	Organista en Vlld. Expresó haber recibido oferta de Gdl., pero no aceptó.
Pedro José Bernárdez	Violín, oboe, flauta.	1750	En 1749 llegó a Gdl. de la ciudad de México. En junio de 1750 opositó la plaza de maestro de capilla, al no obtenerla, en septiembre solicitó plaza en Vlld.
Simón Mariano Rueda	Violín, clarín, trompa	1762-1792	Entró a la capilla de Gdl. en agosto 1762 como ayudante de sochantre. a Vlld. en 1764.
Antonio del Prado y Solís	Tenor y bajo	1783-1790	En 1790 partió hacia Gdl.
Manuel Carvajal	Tenor	1787-1795	En 1795 se trasladó a GDL. Hay una obra en GDL que en la portada dice: "Para el uso de D.n Manuel Carvajal segundo subchantre de la Santa Igl.a Cat. de Valladolid. Cortez me fecit" (GDL0057).
Antonio Solís	Cantor	1789-	Admitido como cantollanista; llegó de Vlld. donde copió algunos libros de coro (copista).
José Luis Camarena	Bajón y trompa	1776-1791	Músico en Vlld. Casado con María Rita Ortiz de Zárate, probablemente familiar de Ignacio Ortiz de Zárate, músico y compositor prolífico en Gdl. y Vlld.

Fuente: Elaboración propia con base en AHAG, Fondo musical; AHCG, Fondo musical y Actas del Cabildo catedral. AHCM Fondo musical y Actas del Cabildo catedral.

Con la anterior relación de nombres de músicos y cantores se busca dejar constancia de la corta distancia que pareció haber existido entre ambas catedrales, dados los constantes intercambios. Se puede percibir también que dicha movilidad abarcó ciudades como México y Puebla. La opinión de Mazín Gómez advierte que "la experiencia de la catedral angelopolitana... sirvió a la de Valladolid... [...] en la contratación de sucesivos maestros de capilla... fundadores

de la tradición musical en la catedral vallisoletana...”.⁶⁸⁴ Lo que Puebla y México fueron a Michoacán, lo fue éste a Guadalajara y viceversa, y ésta a Durango, en donde se constituyó un corredor cultural bastante más estrecho de lo que se ha creído.

Dos Maestros de Capilla:

José Gavino Leal (Valladolid, Michoacán: 1732-1750)

Francisco Rueda (Guadalajara, Nueva Galicia: 1750-1769)

Se debe aclarar que la atención dada a estos dos maestros de capilla no debe ser considerada en detrimento del resto del conjunto, sino sólo como dos posibilidades de desarrollo, de ser en el tiempo, en el espacio y en la circunstancia que a cada uno le tocó vivir. La intención de cerrar este capítulo con estas reflexiones obedece tan sólo a que se considera de enorme potencial el hecho de contar con el registro de bienes de cada músico (ramo de bienes de difuntos), en relación elaborada *post mortem*. Aunque se tenga claridad de lo volátil y resbaladizo que pueden resultar estos documentos como fuentes y como indicadores o parámetros del status o bagaje intelectual de sus poseedores, se parte de la idea de que la posesión de obras musicales, libros y otros objetos que cada uno resguardó en su biblioteca personal, pueden por lo menos orientarnos en la visión que cada uno tuvo de las cosas, las personas y su entorno, pues estos objetos o elementos están más vinculados a la esfera privada que a la pública. Es decir, la práctica musical que ejercieron con sus músicos y cantores dirigidos, la que se escuchó durante los oficios y las diversas celebraciones, corresponde a la esfera de lo que los otros ven y perciben en la cotidianidad, mientras que lo poseído en la intimidad de sus aposentos (revelados por los inventarios) conforman un cúmulo de ideas probablemente no cristalizadas bajo ningún medio, posiblemente reprimidas, o por lo menos reveladas no con los recursos habituales, y que además sólo salen a relucir cuando, como en este caso, el involucrado ya ha fallecido.

José Gavino Leal (Catedral de Valladolid, 1732-1750)

Como ya se dijo, Gavino Leal fue nombrado maestro de capilla en los inicios de 1732, y su magisterio duró hasta su muerte, el 28 de enero de 1750. Tras su fa-

⁶⁸⁴ Óscar Mazín Gómez, “Un espejo distante; catedral de Puebla reflejada en la de Valladolid reflejada en la historia de la de Valladolid de Michoacán, siglos XVII-XVIII”, en Monserrat Galí Boadella (coord.), *Las Catedrales novohispanas*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2002, p. 217.

llecimiento, y habiendo hecho disposición testamentaria,⁶⁸⁵ se suscitó un fuerte y prolongado pleito legal entre sus albaceas, herederos, acreedores y deudores del difunto maestro. El principal interés en este breve ejercicio es sobre los objetos de carácter musical, o que puedan suscitar un interés musical, más que la relatoría sobre el amplio y complejo conflicto por la herencia y las deudas dejadas por el maestro de capilla, como la reclamada por “José de Villaverde, vecino y del comercio de esta ciudad”.⁶⁸⁶ Dicho expediente incluye su propio testamento, redactado en mayo de 1749, unos meses antes morir. De los primeros puntos que sorprenden en esta relatoría testamentaria es la casi total ausencia de obras musicales, que en primera instancia podría significar haberlas donado o vendido a algún interesado. En la última etapa de su vida, Leal era una persona muy enferma y con múltiples achaques,⁶⁸⁷ y aunque seguía un tanto activo en la catedral, su interés primordial fue salvaguardar su salud y la vida.

Se entiende la naturaleza de esta tipología documental (testamento) a diferencia de una relación de méritos, por ejemplo, en la que se destacan las virtudes intelectuales desarrolladas a lo largo de los años. En este caso, aunque su testamento refleja no haber atesorado demasiados objetos, salvo los más elementales para la vida diaria, el inventario elaborado *post mortem* incluye algunos libros e instrumentos musicales, y es de destacar que tampoco incluye música escrita. En el documento expresó: “declaro por mis bienes, todo el ajuar y menaje que se hallare en la casa de mi morada y asimismo todos los demás bienes que parecieren ser míos...”.⁶⁸⁸ Esos bienes esenciales fueron dejados a su hija expósita, María Magdalena Leal, entre los que se encuentran una cama, almohadas, sábanas, frazada, colchas, escritorios y mesas, entre otros objetos similares.⁶⁸⁹ Se destacan “seis libros de vida de santos” que también solicita sean entregados a su hija.

⁶⁸⁵ Archivo Histórico Municipal de Morelia (AHMM), Justicia I, caja 78, exp. 9: Gavino Leal, testamentario, 1750. *Diligencias ejecutadas sobre la testamentaria y bienes del bachiller don José Gavino Leal, presbítero que fue de este obispado* (en adelante, *Diligencias ejecutadas sobre la testamentaria...*).

⁶⁸⁶ Aunque él haya declarado “no debo ni me debe cosa alguna”.

⁶⁸⁷ En 1747 solicitó ayuda al cabildo y expresó haber contraído una fuerte enfermedad que lo dejó impedido, aunque por fortuna aún le funcionaba “el cerebro y la mano derecha”, con lo que podía componer o copiar música. El cabildo le apoyó y accedió a que siguiera trabajando en su casa y que asistiera al coro sólo cuando su salud se lo permitiera.

⁶⁸⁸ AHMM, 1750. *Diligencias ejecutadas sobre la testamentaria...*, fol. 6v.

⁶⁸⁹ AHMM, 1750. *Diligencias ejecutadas sobre la testamentaria...*, fol. 7f.

Su acervo bibliográfico es tal vez la parte más rica y se hace evidente en tanto que con estas obras dejó pagadas algunas misas que habían sido oficiadas por el presbítero Manuel de Vado. Algunos de esos libros fueron: Breviarios, octavarios, cuadernos de oficios, “librito de Pascual de Navidad” y algunos misales, lo que constituyen textos propios de la liturgia y los oficios, que probablemente algunos de ellos incluían la música además de los textos. Su testamento no hace mayor mención de la totalidad de las obras que pudo haber poseído, pero el inventario posterior revela cosas interesantes.⁶⁹⁰ Sin el afán de detallarlo, dicho inventario registra 24 títulos bibliográficos entre los que se encuentra una Biblia, una obra de Ovidio; Francisco de Salazar, *Afectos y consideraciones*; Alonso de Vascones, *Destierro de ignorancias*, entre otras. Una de las pocas de las de carácter musical es una cuyo registro sólo advierte: “Obras de Falconi”,⁶⁹¹ que de tratarse del compositor italiano Felipe Falconi, podría referir a algunas de sus composiciones elaboradas a partir de 1724, cuando se convirtió en segundo maestro de capilla real.⁶⁹² Falconi fue parte de esa generación de músicos italianos llegados a la corte española tras el segundo matrimonio de Felipe V, con Isabel de Farnesio (1714), quien le dio protección y lo asignó como su músico de cabecera y viajó con la corte a diferentes ciudades andaluzas, entre ellas Sevilla, de donde era originario Leal.⁶⁹³

Su presencia en la pequeña biblioteca personal de Gavino Leal, por lo menos indica dos cosas: 1) la temprana difusión de su obra en América (lo que podría parecer más que extraño puesto que no es considerado como un brillante compositor); 2) la confirmación de la influencia de los estilos italianizantes en la música novohispana, que en este caso, en la obra de Leal por lo menos se percibe que sus obras están ya en una clara tonalidad definida; una escritura idiomática para determinados instrumentos (como violines y el arpa) y voces (homofonía y polifonía); además de la estructura clásica de las partes de sus obras: dúo, aria, estribillo, etc. Vale la pena recordar que el violinista italiano Santiago Billoni circuló por las catedrales vallisoletana, guadalajarenses y duran-

⁶⁹⁰ AHMM, 1750. *Diligencias ejecutadas sobre la testamentaria...*, fol. 9f.

⁶⁹¹ AHMM, 1750. *Diligencias ejecutadas sobre la testamentaria...*, fol. 9v.

⁶⁹² Álvaro Torrente, “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740”, en Malcom Boyd y Juan José Carreras (eds.) *La música en España en el siglo XVIII*, Cambridge University Press, España, 2000, p. 92.

⁶⁹³ Antonio Martín Moreno, *Historia de la música Española*, Tomo 4: *Siglo XVIII*, Alianza Música, España, 1985, p. 43.

guense.⁶⁹⁴ Y si bien es cierto que una golondrina no hace verano, ante la escasa información sobre el bagaje material e intelectual del compositor sevillano, esta breve referencia se convierte en un valioso elemento de análisis. Otros 16 libros registrados estaban en poder de uno de sus hijos.

El inventario registra solamente dos instrumentos musicales: una guitarra y un violón, que éste último causó amplia discordia y finalmente apareció en poder de su hijo, Manuel Melchor, luego de haber pasado por las manos de algunos músicos de la catedral. Fue valuado en diez pesos y finalmente fue considerado de manera útil en la cuantificación de los bienes para el pago de las deudas pendientes, asunto que se volvió el principal problema a resolver.

Del total de bienes en disputa, no figura ni una sola obra musical, y la existencia de sólo dos instrumentos, y unos cuantos libros, hace suponer haberlos vendido, como quedó dicho, con el fin de solventar gastos que su salud y situación familiar le generaron. La cantidad de sus bienes (en contraparte con las deudas dejadas) hizo que sus hijos herederos, Manuel Melchor y Francisco Gil Leal, expresaron que entendían el poco beneficio que ello significaba, “respecto de ser muy cortos y de poca importancia los bienes que quedaron”, y “de hacerse jurídicos” e iniciar un proceso legal (que incluía pagar con ellos las deudas, es decir, pagar en especie) no se alcanzarían a pagar ni la gestión de los inventarios ni los acreedores, y los herederos no estarían en posibilidad de obtener algo como beneficio heredado. La decisión de estos fue que les fueran entregados los escasos bienes con el fin de venderlos ellos mismos, por su cuenta, y luego saldar las cuentas pendientes de su padre: medicinas al “maestro de farmacoepa”; renta al tendero, entre otros.

Otro elemento biográfico que revela esta Diligencia testamentaria, es que Leal fue casado en Sevilla con María Nicolasa de Cueto, ya difunta, con la que procrearon tres hijos: los mencionados Manuel Melchor y Francisco Gil (sus herederos universales), y su homónimo Gavino Leal, “vecino de la dicha de Sevilla”, y a quien no le había dejado ninguna de sus pocas pertenencias, precisamente por radicar en aquella ciudad. Mantuvo también a otra hija expósita, “María Magdalena Leal, mi huérfana expuesta a mis puertas, que tengo por su corta edad a cargo y cuidado de doña Ana Gutiérrez de las Casas.” Esta situación de su viudez y paternidad de tres hijos biológicos parece no haber estado considerada en sus estudios en los que se ha destacado mayoritariamente su calidad de presbítero, y que algunas investigaciones han considerado como causa de la preferencia sobre

⁶⁹⁴ Drew Edward Davies, “The italianized frontier: Music at Durango cathedral, español culture, and the aesthetics of devotion in eighteen-century New Spain”, Tesis Doctoral, Universidad de Chicago, EU, 2006.

su trabajo como maestro de capilla, en el examen de oposición de 1732, por encima de Mendoza, quien “era casado” y con quien entabló una profunda relación familiar espiritual. Sin el afán de quedar en lo anecdótico, esto podría ser motivo de un análisis más detallado en la trayectoria de este notable y destacado compositor sevillano que sentó las bases para el largo proceso de modernización musical en la capilla vallisoletana en la primera mitad del siglo XVIII.

Francisco Rueda (Catedral de Guadalajara, 1750-1769)

El caso de Rueda es igualmente valioso por varias razones que en otros trabajos se han expuesto. Al igual que Leal en Valladolid, fue el único maestro de capilla del siglo XVIII tapatío que obtuvo su plaza luego de contender en un examen de oposición, como quedó explicado. Y a diferencia de aquél, Rueda no redactó un testamento que diera cuenta en vida de sus bienes y su distribución. Al fallecer, el 10 de febrero de 1769, en plenas funciones de su magisterio, se inició un difícil y complicado proceso de distribución de sus bienes.⁶⁹⁵ Originario de los reinos de Castilla, su muerte desató una larga disputa por la herencia en la que estuvieron involucrados sus hijos Francisco y Simón, músico de la catedral guadalajareense y cantor de la catedral de Valladolid, respectivamente.⁶⁹⁶ Le fue solicitado al músico Joaquín Guevara hacer reconocimiento de los bienes que poseía, para que los papeles de música para la liturgia fueran “trasladados” a la catedral,⁶⁹⁷ mientras que el resto (en su mayoría géneros no sacros) permaneció en la familia argumentando que estos papeles “son pertenecientes al difunto Don Francisco Rueda”.⁶⁹⁸

⁶⁹⁵ BPJ-ARANG, Bienes de Difuntos, caja 96, exp. 3, prog. 1326, 14 de febrero de 1769, fols. 6f. *Autos por el fallecimiento de Don Francisco Rueda, maestro de capilla de esta Santa Iglesia, que murió intestado* (en adelante, *Autos por el fallecimiento...*).

⁶⁹⁶ A la muerte del hijo homónimo de Rueda, en 1786, la catedral también compró parte de sus obras por medio de Manuel Verdeja, quien también fue “evaluador” de los papeles de música tras la muerte de Luis Antonio de los Ríos (“Pedro Pecador”, quien poseía varios instrumentos musicales), padre de José Antonio de los Ríos, músico de la catedral. Es altamente probable que esta compra de 1786 haya incluido obras del propio Francisco Rueda, padre. Hay que agregar que Verdeja fue admitido como violinista en 1778, bajo el magisterio de Miguel Placeres. AHAG, AC, L 12, 3 de febrero de 1778, fs. 198f.

⁶⁹⁷ AHAG, AC, L 12, 19 de mayo de 1769, fs. 081f.

⁶⁹⁸ La *propiedad-posesión* de los papeles de música de los músicos fallecidos, es un tema aún pendiente. El caso de Ignacio Jerusalem en la catedral de México fue de notable transgresión puesto que él en vida se negó a entregar los papeles alegando que él mismo

Contrario al caso de Leal, los abundantes papeles de música que poseía Rueda se volvieron la discordia principal entre los herederos y los canónigos de la catedral, sobre todo porque aquéllos eran músicos, de manera que dichos papeles representaban un patrimonio y un medio de subsistencia útil en su oficio, y dicho sea de paso, buena parte del acervo musical de la catedral que hoy se conoce (por su considerable volumen) debió haber sido propiedad de Rueda. El amplio expediente incluye cuatro inventarios, identificados en orden de número (Inventario 1, Inventario 2...). El primero incluye sus bienes materiales, entre los que aparecen los instrumentos musicales y algunos libros, entre otros objetos; el segundo corresponde a la música manuscrita sacra que fue devuelta a la catedral; el tercero incluye la música manuscrita profana, y el cuarto incluye todo parte de los tres anteriores, como bienes que entraron en disputa por los herederos y la segunda esposa del difunto maestro de capilla.

El Inventario 1 (13 de febrero de 1769) registra al menos ocho instrumentos en propiedad de Rueda: una flauta de bogue (transversal), violín barcelonés, violón y vihuela (tachado), “cajita con violines” y 2 trompas.⁶⁹⁹ En el capítulo IV de esta investigación dedicado a los instrumentos musicales se detalla el proceso de inclusión gradual de nueva instrumentación en la capilla a lo largo del siglo. En este caso, llama la atención que en este listado aparecen dos de los instrumentos que precisamente su incorporación a la capilla se vincula con la presencia de Rueda: la flauta travesera y las trompas (corno). En diversa documentación en la que se registran las destrezas y capacidades de Rueda, se destaca que, junto con José Pisoni, son “ambos ‘sobresalientes’ en trompa *da caccia* y violín”.⁷⁰⁰ Este hecho también lo constata la producción musical del maestro de capilla en la que aparecen estos instrumentos en la dotación principal.

Si bien el hecho de poseer tales o cuales instrumentos al momento elaborar un inventario podría constituir una eventualidad, no se puede desestimar que tal hecho sea un claro síntoma acorde al resto de las referencias que alertan sobre

los había costado. Luego de su muerte, sus herederos sostuvieron la postura sobre la propiedad de los manuscritos como patrimonio familiar, y negociaron con el cabildo 500 pesos como pago por los borradores. Véase Raúl Torres, *Los músicos de la Catedral Metropolitana de México (1750-1791). Transgresión o sumisión*, UACM. México, 2016, pp. 345ss.

⁶⁹⁹ Las trompas fueron registradas en el segundo inventario, elaborado el 14 de febrero de 1769.

⁷⁰⁰ Citado en José Antonio Gutiérrez Álvarez y Javier Marín López, “Ignacio Jerusalem en Ceuta (1787/38-1742): un músico ¿militar? napolitano en la costa norteafricana española”, en *Revista de Musicología*, vol. 42, núm. 1, 2019, pp. 405-406. Subrayado en el original.

un fenómeno específico. Aquí se trata de un bagaje material (instrumentos) que revela una determinada realidad histórica: la transformación sonora de la capilla musical, pues como bien lo expresa Séve, “...los instrumentos no son átomos aislados. En cualquier sociedad o cultura aparecen inscritos en una serie de relaciones mutuas complejas”.⁷⁰¹ Esta apreciación puede ser aplicada a otros objetos culturales como los libros, de ahí que en manos de un maestro de capilla e insertos en su producción musical, estos instrumentos revelen con toda claridad parte de este proceso de transformación, de estas “relaciones mutuas complejas”.

Los libros pertenecientes a Rueda son por demás un asunto rico en información y valioso en cuanto a elementos de análisis, que no se agotaría en estas líneas. Además de poseer obras conocidas como el *Concilio de Trento*, vocabularios italianos, *El hablador juicioso*, de Langlet (1763), *Desagravios de Troya*, obra escrita por Juan Francisco Escuder (1712) para celebrar el nacimiento de Felipe (hijo de Felipe V), y puesta en música por Joaquín Martínez de la Roca.⁷⁰² Esta obra incluyó las “Aprobaciones” de dos grandes tratadistas de la época: José de Torres y fray Pablo Nassarre. De éste último, Rueda poseyó los dos tomos (“dos libros”) de una de sus más importantes obras: *Escuela música según la práctica moderna*. Se trata de una de las obras enciclopédicas del barroco musical español, particularmente para el siglo XVII.⁷⁰³ Se sabe que aunque empezó a escribirla hacia la década de 1680, fue publicada hasta 1724 probablemente con el fin de contrarrestar la incipiente pero fuerte tendencia hacia los estilos italianos e innovadores. Y aunque en su título hace referencia a una “práctica moderna” y en sus contenidos se manifiesta un amplio conocimiento sobre las novedosas tendencias italianas en la composición, lo cierto es que sus consejos, recomendaciones y teorías filosóficas sobre la práctica musical parecían poco innovadoras, de hecho estaban más cercanas a cierto conservadurismo.⁷⁰⁴ Aun así, habrá que reconocer que Nassarre abordó con decisión uno de los temas en boga en

⁷⁰¹ Bernard Séve, *El instrumento musical. Un estudio filosófico*, Acantilado, Barcelona, 2018, p. 273. Agradezco al Dr. Rodrigo de la Mora la oportuna referencia de esta obra, que sin duda habrá que analizar con mayor atención.

⁷⁰² Joaquín Martínez de la Roca, *Música de la comedia de los desagravios de Troya*, Imprenta de Música, Madrid, 1712.

⁷⁰³ Pablo Nassarre, *Escuela música según la práctica moderna* [1723-24], Herederos de Manuel Román, Impresor de la Universidad, Zaragoza, Edición facsimilar de la Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, España, 1980. Fray Pablo Nassarre fue organista del convento de San Francisco de Zaragoza (1724).

⁷⁰⁴ Es materia aún de debate la naturaleza de las aportaciones de la obra de Nassarre. Se recomienda para este tema el estudio preliminar de Lothar Siemens Hernández,

el periodo entre siglos que le tocó vivir: la teoría de los afectos y los humores. Estaba convencido de los fuertes efectos de la música sobre las personas, incluso de las propiedades curativas de algunos instrumentos musicales como la cítara y la flauta, así como la alteración de los estados de ánimo provocados por la ejecución en ciertos modos como el dórico o frigio.⁷⁰⁵

Y aunque esta discusión en su momento se abordó, incluso, desde el racionalismo cartesiano poniendo en debate el papel de la música entre la razón y la emoción, entre el intelecto y el sentimiento,⁷⁰⁶ Nassarre, fiel a su vieja escuela, destacó y defendió los principios pitagóricos sobre “las proporciones armónicas que tienen los planetas y signos, y así mismo la conveniencia o similitud de proporciones con el cuerpo humano, las influencias de aquéllos con éste, y teniendo la misma similitud de proporciones la música instrumental mediante los influjos de los astros, obra con cierta virtud oculta, la cual es simpatía que nace de la similitud de proporciones... causando varios efectos en el hombre...”.⁷⁰⁷ De este modo, Nassarre advirtió sobre la facultad de la música “como lenguaje de los sentimientos”,⁷⁰⁸ lo que vino a influir de manera decisiva en las nuevas formas compositivas como la ópera y la cantata, así como el estilo galante que fueron introducidos en los géneros sacros. La producción musical de Rueda no está exenta de esta tendencia. Incluso, de acuerdo con las obras de su autoría que se resguardan el acervo de la catedral, Rueda es considerado como uno de los principales cultivadores del moderno estilo galante guadalajareño.

Otro autor registrado en el acervo de Rueda es el organista franciscano Antonio Martín y Coll (h.1680-h.1734), que aunque no se especifica a qué obra

en la edición facsimilar consultada para estas notas. Nassarre, *Escuela música según la práctica moderna* [1724], tomo I.

⁷⁰⁵ Nassarre, *Escuela música según la práctica moderna...*, p. 66. Ver particularmente los capítulos XVI: “De los efectos que hace la música en las pasiones”; XVII: “De los maravillosos efectos que la música hace en la curación de varias enfermedades”; XVIII: “De los efectos que causan los ocho tonos”.

⁷⁰⁶ Enrico Fubini, *Los enciclopedistas y la música*, Universitat de Valencia, Valencia, 2002, p. 80ss.

⁷⁰⁷ Nassarre, *Escuela música según la práctica moderna...*, pp. 65-66. Años después, el jesuita Antonio Eximeno (1796) y Felipe Pedrell (1897), entre otros, criticaron fuertemente las teorías de Nassarre, a quien consideraron como una de las “paradojas de la modernidad musical”. Véase Hermino Sánchez de la Barquera y Arroyo (*et al.*), *Ciencia y arte en la música de los siglos XVII al XIX*, Biblioteca Franciscana de la Universidad de las Américas Puebla, México, 2015, pp. 33-36.

⁷⁰⁸ Sánchez de la Barquera y Arroyo (*et al.*), *Ciencia y arte en la música...*, p. 35.

refiere, probablemente se trate de su *Arte de canto llano* (1714), que es uno de sus tratados más exitoso con varias ediciones posteriores (1719, 1728 y 1734).⁷⁰⁹ O probablemente se trate de sus *Flores de música*⁷¹⁰ (1706), obra en cuatro volúmenes en la que reunió durante algunos años (1706-1709) una amplia variedad de géneros musicales tanto sacros como profanos, nacionales y extranjeros, obras anónimas como conocidas, populares como eruditas. Esta miscelánea musical tan vasta como variada, es propia del espíritu progresista de varios compositores del XVIII español, que fueron fuertemente criticados por el sector más tradicionalista.⁷¹¹ La colección incluye “versos, fabordones, tientos...”, canción y tocata italiana, minué francés, entre muchos otros.⁷¹² Un retrato de esta rica variedad estilística puede ser el propio acervo de música manuscrita e impresa que Rueda reunió a lo largo de su vida.

Su acervo musical (Inventario 2 y 3) registra alrededor de 510 obras en total, de las cuales 207 corresponden a géneros sacros. Además de los autores ya mencionados (Nassarre, Martín y Coll), entre los identificados se encuentran Basanini, Joaquín Martínez de la Roca, y el propio Rueda. Por desgracia, a la inmensa mayoría de estas obras no les fue consignado el autor, pero resulta de especial interés el hecho de que más de 300 obras son de música profana, entre las que se encuentran sonatas y conciertos para flauta, “arias de coliseo”, sainetes, seguidillas, contradanza, minuets, oberturas, dúos y tríos, y desde luego los géneros sacros como salmos, antifona, motetes, arias a San José y a San Pedro, secuencias y villancicos. Es notable la importante cantidad de música profana en su poder, lo cual no debe resultar extraño si se recuerda que él, como Jerusalem, Panseco, Pisoni y otros que llegaron de España en la misma embarcación, en 1743, venían como músicos destinados para trabajar en el teatro de comedias,⁷¹³ no para ejercer en los templos ni mucho menos en catedrales.⁷¹⁴ Su condición como

⁷⁰⁹ Moreno, *Historia de la música Española...*, pp. 432-433.

⁷¹⁰ Se resguarda un ejemplar en la Biblioteca de la Universidad. Véase Antonio Ezquerro Esteban, “Cervantes y la música en la España del siglo XVII: teoría y práctica”, en Gustavo Mauleón Rodríguez (coord.), *Miradas al Patrimonio Musical Universitario. Solfas, letras, figuras y artilugios*, BUAP, Biblioteca José María Lafragua, México, 2017, pp. 40-41.

⁷¹¹ Por mencionar a uno: Benito Feijoo, *Theatro Crítico Universal* (1756). Ver cap. V: Música.

⁷¹² Moreno, *Historia de la música Española...*, p. 445.

⁷¹³ AGI, Contratación 5486, núm. 3, r.15, 1743.

⁷¹⁴ En busca de los orígenes de estos músicos que llegaron en este célebre viaje a Nueva España, algunos estudios recientes han aportado datos como que Jerusalem, por ejemplo, probablemente fue un músico formado en el ámbito militar. Véase Álvarez

músicos de una catedral, tanto en México, Puebla, Valladolid y Guadalajara, es una historia que todos ellos empezaron a escribir en el momento en que pisaron suelo novohispano. Esto constituye un indicador de que la obra y el ingenio creador de Rueda deberán ser estudiados con mucho mayor detenimiento.

De los géneros sacros, es indudable que la mayor parte de lo que actualmente resguarda el archivo musical de la catedral (siglo XVIII), debió ser la que resguardó, copió, gestionó y compuso Francisco Rueda. Destaca en primer lugar el alto número de villancicos (80); seguido de diversas arias a diferentes advocaciones (73); dúos (16); salmos (15); lamentaciones (8), motetes (8) y misas (8), además de letanías, himnos, vísperas, entre otros. Una de las diversas lecturas sobre este acervo, y particularmente sobre el alto número de arias y villancicos contra el escaso número de responsorios, es que en la época de Rueda (mediados del siglo XVIII) le correspondió vivir un interesante proceso de restitución de los responsorios (en latín) para recobrar el lugar que históricamente habían tenido en el oficio de maitines, y que entre los siglos XVI y XVII el responsorio empezó a ser desplazado por el villancico (en lenguas vernáculas).⁷¹⁵ Durante la segunda mitad del XVIII, en el marco de la presencia de las formas italianas, se experimentó un gradual regreso del responsorio sustituyendo al villancico, aunque para el caso de Guadalajara y Valladolid, dicho proceso debió haberse concretado hacia el último cuarto del siglo. Los inventarios de ambas catedrales dejan en claro dicho proceso de sustitución (ver cap. V: La Música).⁷¹⁶ En la catedral de México fue Ignacio Jerusalem uno de los artífices, mientras que en Guadalajara le correspondió a Rueda poner las bases. En Valladolid, se identifica a Juan de Mendoza (1750-1770), primero, y a Antonio Juanas después, aunque éste último no estuvo activo en la capilla vallisoletana pero proveyó de una importante cantidad de obra a la catedral.⁷¹⁷

y Marín López, “Ignacio Jerusalem en Ceuta (1787/38-1742): un músico ¿militar? napolitano...”

⁷¹⁵ Véase el valioso estudio de Bárbara Pérez Ruiz, “Arias y contrafacta de Ignacio Jerusalem: evidencias de la restitución de los responsorios en el oficio de Maitines en la catedral de México”, en *Heterofonía*, núm. 144, enero-junio de 2011, pp. 49-89.

⁷¹⁶ Véase Marín López, “Música local e internacional en una catedral novohispana de provincias: Valladolid...”. En este estudio, Marín López presenta un inventario de las obras musicales en la catedral de Valladolid, de 1796, en el que se registran 88 “responsorios y villancicos para varias festividades, en lo esencial Navidad y San Pedro”, p. 91.

⁷¹⁷ De hecho, es Antonio Juanas el compositor mejor representado en el acervo musical vallisoletano. Marín López, “Música local e internacional en una catedral novohispana de provincias: Valladolid...”, p. 93.

Entre las diversas cosas que este documento revela está además la administración de la “hermandad” que los músicos habían iniciado (véase *supra*), con el fin consolidar y brindar apoyo mutuo a los integrantes de la capilla. Rueda se había hecho cargo de la gestión de este dinero ahorrado, y fue Tadeo Fonseca, clarinista y trompista alumno suyo, el encargado de entregar al escribano Miguel de la Sierra, los treinta pesos ahorrados por la hermandad con el fin de sufragar parte de los gastos funerales, que en este caso se trató de los gastos de su propio funeral.⁷¹⁸

Palabras Finales

Si bien es cierto que la constante movilidad y traslados de músicos contribuyen a un enriquecimiento de la práctica musical (como resultado del intercambio de saberes y experiencia), lo cierto también es que esto parecía no contribuir de manera eficaz a fijar un estilo particular en cada catedral, como sí podría lograrse con la permanencia prolongada de algunos músicos. Esta tarea por lo regular recaía en los maestros de capilla y organistas. Los primeros con mayor incidencia debido a que eran quien por lo regular componían obra para el uso de la catedral, además de dirigirla. Los segundos eran un tanto más pasivos en la medida en que componían menos, y se centraban en acompañar al coro. Los sochantres, por otra parte, podrían también contribuir a la fijación de este hipotético estilo propio de una catedral, pero los referentes empíricos revelan que fueron ellos los que precisamente mayor movilidad registraron en los años estudiados, y las estancias prolongadas en una catedral (entre 10 y 15 años), solían ser con marcadas interrupciones, es decir, demasiado intermitentes. Esto contribuyó a la idea generalizada de que las catedrales periféricas⁷¹⁹ desarrollaron una tradición y cultura musical poli-estilística y bastante diversa, además de dar origen a una composición étnica de la capilla caracterizada precisamente por una notable variedad, tanto de músicos nativos como avecindados.

El caso del músico del antiguo régimen experimentó una importante seguridad y protección al formar parte de la capilla musical y contar con una plaza fija (en este caso en la catedral), pues fuera del ámbito sacro no se contaba con un

⁷¹⁸ BPJ-ARANG, Bienes de Difuntos, *Autos por el fallecimiento...*, fols. 2v-3f.

⁷¹⁹ Particularmente las catedrales de Valladolid, Guadalajara y Durango. Véanse los trabajos de Drew Edward Davies, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, UNAM-IIE, Adabi, México, 2013, p. 14. Y Carvajal Ávila, Violeta Paulina, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, Tesis Doctoral: Ciencias Humanas: Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán, 2014, p. 19.

espacio que le diera tal seguridad,⁷²⁰ aunque no siempre su carrera terminara siendo exitosa. Es decir, los músicos que la Real Audiencia requería para sus ceremonias civiles, por ejemplo, los contrataba de manera eventual, del mismo modo que los músicos de los coliseos, pues estos, aun teniendo un contrato con las autoridades, la seguridad era mucho menor que en las corporaciones eclesiásticas.⁷²¹

Es así como en la presente investigación se considera al músico catedral como un sujeto activo, productor individual de saberes y prolongador colectivo de los mismos, y por ello se constituye como una categoría explicativa de la modernización musical. El músico siempre se debatió en la arena de lo individual (su talento, creatividad e ingenio) y lo colectivo (la capilla), su principal respaldo institucional. Sólo así pudo equilibrar la tensión frente a otra instancia colectiva como lo fue el cabildo. Si bien es cierto que los músicos fueron arropados por el cabildo catedral, como una especie de mecenas, la solidaridad entre ellos mismos fue clave para enfrentar diversas situaciones adversas. La práctica musical les hizo compartir y estrechar lazos que les permitió, incluso, establecer relaciones familiares y haciendo del ejercicio musical un patrimonio familiar.

⁷²⁰ Como se ha citado en la Introducción general de este libro, esta *seguridad* experimentada bajo el cobijo de la catedral parece estar motivada por un “temor reverente” que propicia obediencia y a la vez garantiza la salvación, según palabras de Barrington More Jr. *La injusticia. Bases sociales de la obediencia*, p. 437.

⁷²¹ Otto Mayer-Serra, “Problemas de una sociología de la música”, en *Revista Musical Chilena*, vol. 7, núm. 41, Otoño, (1951), p. 60.

CAPÍTULO IV

El Triunfo de la *Lira* y el *Clarín*:

Los Instrumentos Musicales: siglo XVIII

Introducción

El desarrollo y uso de los instrumentos musicales en la práctica litúrgica de las catedrales, es uno de los procesos más complejos que ha generado un sinnúmero de interpretaciones en el ámbito de la historia del arte, y particularmente de la música. Y tal vez sea por eso mismo que resulte ser uno de los temas más apasionantes. La presencia o ausencia de instrumentos musicales es algo que incide directamente en el diseño y confección de toda la actividad musical: armonía, composición, integración de voces, laudería, entre otros aspectos. Es por ello que incorporar, excluir o mantener determinados instrumentos puede constituirse en un indicador de innovación o conservadurismo de las capillas musicales, impulsados por diversos factores que trataré de exponer en las siguientes líneas.

Dentro de la historia de la música en México, el estudio de los instrumentos musicales no ha sido tan privilegiado en el discurso histórico, ni mucho menos como categoría explicativa de la modernización musical, y en consecuencia, de la música novohispana del siglo XVIII. Convertir el análisis histórico de los instrumentos musicales en un objeto de estudio delimitado, en la presente investigación equivale precisamente a convertirlo en una categoría explicativa en el discurso histórico,⁷²² que dé cuenta del proceso de transformación musical que sintetiza aspectos no sólo culturales y artísticos, sino además políticos, económicos e ideológicos. En el presente capítulo me propongo abordar la manera en que las capillas musicales guadalajarenses y vallisoletanas, experimentaron la más notoria transformación sonora desde inicios y a lo largo del siglo XVIII.

⁷²² Véase Víctor Hernández Vaca, *¡Que suenen pero que duren! Historia de la laudería en la cuenca de Tepalcatepec*, El Colegio de Michoacán, México, 2008, p. 12.

El de los instrumentos musicales es uno de los aspectos de la música virreinal que hasta ahora no se han podido esclarecer del todo de manera satisfactoria; primero, porque no se conoce un número considerable de instrumentos que hayan sobrevivido al deterioro por el paso del tiempo; y segundo, porque los vestigios visuales que se conocen no han sido estudiados con una metodología tal que logre interpretaciones convincentes. Podría sostener que la iconografía musical es una de esas áreas del saber tan recientes que ha quedado momentáneamente rebasada por la importante cantidad de representaciones (pintura, grabado, escultura...) que han sido dadas a conocer en las últimas décadas y que nos hablan de un complejo “proceso de hibridación y mestizaje”, así como de una reapropiación y reinención musical por parte de las culturas autóctonas. La iconografía musical podrá ampliar potencialmente en corto plazo las explicaciones sobre el fenómeno de los instrumentos musicales a partir de los enfoques visuales.⁷²³

Los estudios sobre la música en ambas catedrales han dado importantes frutos,⁷²⁴ aunque hay que destacar que son pocos los estudios particulares sobre sus instrumentos musicales. Para el caso de Guadalajara, los trabajos pioneros en el tema corresponden al breve trabajo de Celina Becerra y Rafael Escamilla,⁷²⁵ quienes detectaron acertadamente el mencionado proceso de transformación sonora. En el caso de Valladolid, el mencionado texto de Víctor Hernández constituye una valiosa aportación aunque se centra exclusivamente en los instrumentos de cuerda, en una región en particular,⁷²⁶ del mismo modo en que Angélica Guerrero centra su estudio sólo en los órganos en Michoacán.⁷²⁷

Por otra parte, ante la notable variedad de definiciones sobre la disciplina que estudia los instrumentos musicales (organología), he de empezar aclarando que el presente estudio no se realiza desde un enfoque estrictamente organológico ni formal. La organología, como una rama de la musicología, es “la ciencia de los instrumentos musicales” y dicho estudio lo realiza desde tres enfoques claramente diferenciados, a saber: 1) el origen y evolución de los mismos; 2) la

⁷²³ Véase Evguenia Roubina, “¿Una imagen vale más...? Pautas para el estudio de las evidencias organológicas en la iconografía musical novohispana”, en *Cátedra de Artes*, núm. 13, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014.

⁷²⁴ Remito a los autores que a lo largo del capítulo serán citados.

⁷²⁵ Celina G. Becerra Jiménez y Rafael Camacho Escamilla, “Instrumentos musicales en la Catedral de Guadalajara en el siglo XVIII”, en 4° Coloquio Musicat, *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009.

⁷²⁶ Hernández Vaca, *¡Que suenen pero que duren!...*

⁷²⁷ Angélica Guerrero Ramírez, *El órgano histórico en Michoacán. Aspectos documentales*, Edición de la autora, México, 2013.

práctica y ejecución en relación directa con las propiedades de su construcción, y 3) la clasificación de los instrumentos musicales.⁷²⁸ Un poco de cada uno de estos enfoques será desarrollado en el presente trabajo. De estas acepciones, de ésta última he tomado algunos rasgos al menos para la parte expositiva, pues he iniciado en la primera parte de este capítulo con los instrumentos de cuerda y tecla, y la segunda parte está dedicada a los de viento, con un acercamiento a su representación visual (iconografía) con el solo fin de reconocer su aspecto formal.

En este sentido, este capítulo se inclina más por una sociología histórica de los instrumentos, más que por el estudio estrictamente organológico vertido sobre las características intrínsecas del instrumento en sí, aunque algo de eso habremos de abordar. El interés se centra más en detectar los aspectos socio-históricos considerando que “un instrumento musical puede servir como fuente de información para entender su relación con el hombre”,⁷²⁹ así como las funciones que éste le otorga, entre las que pueden encontrarse el simbolismo y otros elementos de su cosmogonía.⁷³⁰ La práctica histórico-musical proporciona elementos sociales y esenciales para interpretar la visión artística y cultural de las sociedades pasadas, pero al mismo tiempo proporciona elementos simbólicos que constituyen un lenguaje ritualístico que otorga a dichas prácticas significados diversos. Tocar un mismo instrumento (una flauta por ejemplo), tendrá diferentes significados según el contexto y el momento en que se ejecute, y más aún: según quién la ejecute y quién la escuche.⁷³¹ Laurence Libin explica que los instrumentos poseen diversas funciones y pueden significar cosas diferentes a personas diferentes, por lo que advierte que al estudiarlos, especialmente los instrumentos históricos, se debe explicar el amplio rango de significados y funciones, no solamente sus usos musicales.⁷³² En este sentido, esta sociología histórica de la música permite identificar

⁷²⁸ Francois-René Tranchefort, *Los instrumentos musicales en el mundo*, Ed. Alianza Música, España, 1985, p. 15.

⁷²⁹ Arturo Chamorro, *Los instrumentos de percusión en México*, Colegio de Michoacán, CONACYT, México, 1984, p. 51.

⁷³⁰ Véase el erudito y clásico trabajo de Marius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas*, Ed. Siruela, España, 2001. En especial, el Capítulo V: Cantan los elementos, apartado sobre el lenguaje musical, los instrumentos musicales y su simbolismo.

⁷³¹ Susana González Aktories y Gonzalo Camacho Díaz, *Reflexiones sobre semiología musical*, UNAM, Escuela Nacional de Música, México, 2011, pp. 6-7.

⁷³² “Instruments have many functions and they mean different things to different people, so if we want to encourage appreciation and preservation of historical instru-

los “aspectos que condicionan la realización de las obras...” así como también su “difusión, recepción y efectos sociales”.⁷³³

La música de las catedrales estudiadas tiene claros referentes bíblicos (salmos, advocaciones, tiempos litúrgicos...) que se hacen presentes sea por vía visual (iconografía) o sonora (instrumentos), y está dedicada a ensalzar aquellos gloriosos tiempos fundacionales, dando a determinados instrumentos significados especiales cercanos a lo divino (trompetas del Apocalipsis). Pero también opera con recursos concretos y terrenales que permiten su “materialización” tales como la laudería, organología, teoría musical, entre otros. En estos saberes, en ocasiones el propio cuerpo humano (mundano) constituye un referente para la creación de ciertos instrumentos musicales (como los de cuerda, por ejemplo), pues la similitud de sus partes revela una estrecha relación entre ellos: cabeza, cuerpo, hombros, brazo, cintura, boca, panza, pie, etc. Es por ello que los simbolismos filosóficos y religiosos de los instrumentos sonoros, suelen ir más allá del significado concreto que se desprende de su práctica y uso musical.

Como se explicó en otros capítulos, las capillas musicales en general estaban constituidas por cantores e instrumentistas,⁷³⁴ estos últimos eran llamados “ministriles” (“manestril”), detalle que de entrada expresa la condición social impuesta a estos músicos quienes eran considerados de una categoría inferior a la de los cantores, maestros de capilla o compositores, por considerar tal vez que para ejercer su arte debían “ocupar ambas manos en el instrumento”.⁷³⁵

Será pues el contraste entre cantores y ministriles lo que marcará la gran transformación sonora de las catedrales aludidas. Y si podemos considerar a las cuerdas frotadas como un valioso y notable cambio tímbrico, tras su incorporación en las capillas en las primeras décadas del siglo XVIII, no fue menos importante la presencia de los nuevos aerófonos, madera y metal, pues estos

ments, we must explain their whole range of meanings and functions, not only their musical uses”. En Laurence Libin, “Musical instruments in cultural context”, en 4° Coloquio Musicat, *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009, p. 17.

⁷³³ Vicenc Furió, *Sociología del arte*, Ed. Cátedra, España, 2012, p. 257.

⁷³⁴ La idea puede ser discutible, como ya se abordó en el capítulo II. Véase la valiosa aportación sobre el tema: Raúl H. Torres Medina, *Los músicos de la catedral metropolitana de México (1750-1781)*, UACM, México, 2015.

⁷³⁵ Antonio Ruiz Caballero, “La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid. 1540-1631”, Tesis de Maestría en Historia de México, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, 2008, p. 291.

imprimieron el sello galante que abrió las puertas al romanticismo y a las formas teatrales de la música.

Los Instrumentos Cordófonos

Como se mencionó brevemente en el capítulo II: La capilla musical, la integración sonora de las capillas novohispanas durante los siglos XVI y XVII fue eminentemente vocal y aerófono. Los instrumentos de viento utilizados cumplieron un papel secundario de acompañamiento, es decir, formaban parte de la capilla con la encomienda de doblar las voces para lograr un mayor cuerpo en el coro, y apoyar a los cantores a mantener una correcta afinación, misma función que cumplía el órgano.⁷³⁶ Sólo hacia el final del siglo XVII se empezaron a experimentar los primeros cambios tímbricos de importancia.

Dado que dichos cambios son más claramente perceptibles en el ámbito de lo instrumental (aunque también identificables en el repertorio, las formas, técnica y estética) abordaremos el proceso de incorporación de estos instrumentos por orden de aparición y de relevancia (más que seguir la clasificación “antiguos” y “modernos”), empezando entonces por las cuerdas frotadas, posteriormente los de tecla (por razones que ya expondremos), para continuar y concluir el siglo XVIII con los nuevos aerófonos, madera y metal.

Cuerdas frotadas

La importancia de esta familia de instrumentos de cuerdas frotadas está más que clara en la música novohispana, en tanto que se convirtió en una característica tímbrica de las capillas del siglo dieciocho y el posterior estilo llamado “galante”. Y aunque las referencias documentales al uso de estos instrumentos en la Nueva España datan desde el siglo XVII,⁷³⁷ su inclusión definitiva en las capillas se puede apreciar con mayor claridad en los inicios de la siguiente centuria.

Violón

Para el caso de Guadalajara, la primera referencia al uso de un instrumento de cuerda frotada fue hacia 1693, cuando Pedro de la Torre fue recibido como “violonero”,⁷³⁸ aunque no se creó la plaza definitiva para el instrumento. El cabildo

⁷³⁶ Diez-Canedo Flores, “Perspectiva general de la flauta traversa en la Nueva España de 1700 a 1780: uso y repertorio. Estudio del cuaderno de flauta traversa *XII Sonatas a Solo Flauta, é Basso di Pietro Locatelli* y otros autores, México, 1759”, Tesis de Doctorado en Música, UNAM, México, 2014, p. 67.

⁷³⁷ Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, p. 103.

⁷³⁸ AHAG, AC, L 7, 15 de enero de 1694, fol. 301f y 301v.

parecía no convencerse aún de las bondades de su sonoridad, de manera que fue hasta 1702 cuando Juan Antonio López se incorporó a la capilla como “músico violonero”, además de suplir las ausencias del arpa.⁷³⁹ Fue pues, el primer miembro de las cuerdas frotadas en ser incorporado a la capilla guadalajareense.

Diez años después, en 1712, Sebastián de los Reyes y los hermanos Juan y Francisco Quinto,⁷⁴⁰ tocaban el violón, con lo que asimiló de forma definitiva en la capilla, cuando era titular de ella Martín Casillas, que había llegado de Valladolid y pertenecía a una numerosa familia de célebres músicos residentes en Michoacán. Fieles a la tradición de privilegiar los sonidos graves, por su solemnidad, el violón se introdujo en la catedral antes que el violín, y posterior a la introducción del mismo en otras catedrales (México, 1684; Santiago de Compostela, 1621; Sevilla, 1644); aunque en otras catedrales su incorporación definitiva fue hasta entrado el siglo XVIII (Toledo, Zaragoza, Oviedo, Salamanca y Lima).⁷⁴¹ Su función era similar a la del bajón, es decir, apoyar las voces graves, por lo que muchos violonistas eran también bajoneros, y algunos de ellos posteriormente llegaron a tocar el contrabajo. En 1713, el arpista Marcos Garzón ya tocaba también el violón y la corneta.

El maestro de capilla, Casillas, había convencido a los capitulares de incorporar algunas nuevas sonoridades, entre ellas el violón, de manera que ordenó a quienes ya lo ejecutaban que de manera sistemática lo enseñaran a quienes desearan aprender en la escoleta.⁷⁴²

De acuerdo con Evguenia Roubina,⁷⁴³ y basado también en documentos de la catedral neogallega, consideramos que ante las distintas denominaciones que se dieron a la familia de cuerdas frotadas (muchas veces confusas), las menciones del violón refieren al violoncelo, que para el caso de la catedral de México, por ejemplo, ambas denominaciones (violón y violonchelo) convivieron hacia mediados del siglo XVIII. Este instrumento (y los otros cuatro de las cuerdas frotadas) aparece en la dotación de las obras del mencionado compositor italiano,

⁷³⁹ AHAG, AC, L 7, 29 de agosto de 1702, fol. 348v. En 1704 “...le aumentaron 20 ps más de salario a Juan Antonio López, violonero, músico y suplente de arpa...”. AHAG, AC, L 7, 20 de junio de 1704, fol. 359v.

⁷⁴⁰ Francisco Quinto fue arpista en la catedral de Valladolid hacia 1720. AHCM, Cuadrante de coro, Legajo 19, Libro de 1701-1747.

⁷⁴¹ Marín, Javier Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, Vol. I, Tesis Doctoral: Doctorado en Historia y Ciencias de la música, Universidad de Granada, Granada, 2007, pp. 194-199.

⁷⁴² Cristóbal Durán, *La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara...*

⁷⁴³ Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, pp. 100-103.

Giovanni Battista Bassani (1657-1716), aunque muy probablemente estas copias sean de algunas décadas posteriores. Lo que queda en evidencia es la temporalidad en el uso del violón en la primera década del siglo.

En 1726 llegó Antonio Zamora, de quien se sabe poco, salvo que provenía de la capilla michoacana donde al parecer se desempeñaba como organista y violonero,⁷⁴⁴ aunque en el cuadrante de coro sólo aparecía registrado como arpista desde 1721.⁷⁴⁵ Renunció en 1725 por desavenencias con el maestro de capilla, Diego Xuárez, y al año siguiente, en julio, solicitó ingresar a la capilla guadalajareña, donde le hicieron “conveniencia”. Presentó un escrito en el que ofrecía “servir con cuatro instrumentos, de arpa, violón, órgano, y violín”.⁷⁴⁶ Lamentablemente, en los documentos hasta ahora conocidos la discusión sobre su aceptación no está tan detallada como quisiéramos. Lo que sí se percibe es que no fue una decisión sencilla, pues los canónigos lo aceptaron con la base en un solo instrumento de los cuatro que ofrecía, con la obligación de que los otros tres sólo los tocaría para suplir alguna ausencia de otros músicos. Los canónigos Cara y Amo y Feijoo Centellas votaron en contra de admitir a Zamora, argumentando que era necesario antes revisar el estado de la capilla. La resolución llegó al mes siguiente, en agosto de 1726, cuando se definió ser contratado “para que toque el violín” con 250 pesos de salario anual.⁷⁴⁷ Lo sucedido entre el 12 de julio y el 9 de agosto de aquel 1726 (en la tarea de decidir qué instrumentos incluir a la capilla y que instrumentos no incluir), ahora nos parece un hecho histórico de trascendencia, sin descuidar, claro está, la idea de que estas decisiones forman parte de un proceso histórico mucho más amplio. Zamora ganó la inclusión del violín (junto con Cristóbal Gallardo, contratado para este instrumento en 1723, como se detallará enseguida), además de continuar apoyando las líneas de acompañamiento bajo con el violón y el arpa. Zamora abrió un camino hacia una capilla musical con amplias posibilidades de una renovada sonorización. Fue un músico clave en la nueva dirección del proceso de modernización de la capilla guadalajareña, en términos de instrumentación. Su conocimiento en la ejecución de varios instrumentos finalmente fue bien aprovechado por los capitulares. En otro apartado de esta investigación le dedicaremos más espacio a este músico, baste decir por ahora que con el fin de dar continuidad al proyecto de renovación-modernización de la capilla musical iniciado por Casillas, desde alrededor de 1700, (proyecto de implicaba la profesionalización de la enseñanza musical), Zamora fue el primer “maestro de escoleta” nombrado en 1728 como un cargo

⁷⁴⁴ Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 536.

⁷⁴⁵ AHCM, Cuadrante de coro, Legajo 19, 1721.

⁷⁴⁶ AHAG, AC, L 9, 12 de julio de 1726.

⁷⁴⁷ AHAG, AC, L 9, 9 de agosto de 1726.

diferenciado del de “maestro de capilla”, pues tradicionalmente recaía en éste la responsabilidad de enseñar en la escoleta.⁷⁴⁸ Uno de sus principales objetivos fue precisamente la enseñanza en la ejecución de todo género de instrumentos musicales. Cuando ingresó a la capilla, en 1726, el cabildo adquirió un clavecín que el propio Zamora se encargó de ejecutar y de enseñar a otros. Le correspondió también estrenar el órgano de tribuna construido por José Nassarre, en 1730, instrumentos de los que enseguida ampliaremos su desarrollo histórico.

Los exámenes⁷⁴⁹ aplicados de manera periódica a la capilla (práctica iniciada por Casillas con el objetivo de aumentar la calidad interpretativa), Zamora los continuó desde que fue nombrado maestro de escoleta; los aplicó de manera regular, algunas veces por instrucciones de los canónigos, otras veces impulsado por la necesidad que él mismo percibía en el conjunto. El examen de 1744 revela con toda claridad que entre los instrumentos de mayor importancia estaban el órgano, el arpa, el violín y el “violón de cuatro”,⁷⁵⁰ “flauta dulce” y el clarín. Este proceso de examinación duró tres días y cada músico tenía que mostrar sus mejores destrezas y capacidades con el fin de: conseguir un mejor salario, procurar no ser despedido, o lograr cualquier tipo de promoción que lo mantuviera dentro de la agrupación.

Para el caso de la presencia del violón en la catedral vallisoletana se conoce la mención de Juan Pulido quien en 1702 declaró que lo tocaba acompañando los villancicos desde hacía siete años.⁷⁵¹ Lo cierto es que la primera mención formal en la documentación fue en 1716, cuando Juan Coronel por lo menos fue examinado como “violonista”, siendo él ya un ejecutante de arpa y bajón. Sobre

⁷⁴⁸ Cristóbal Durán, *La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara...*, pp. 112-113.

⁷⁴⁹ Estos exámenes eran audiciones individuales a todos y cada uno de los músicos de la capilla. Por lo regular, el proceso duraba de dos a tres días. Posteriormente, tras deliberar sobre lo analizado, las decisiones de los sinodales solían generar cambios notables en la capilla, tales como despidos, disminución o aumentos de salario, condicionamientos, entre otras indicaciones capitulares. Véase Cristóbal Durán, *La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara...*, pp. 127-133.

⁷⁵⁰ Se refiere al violonchelo de cuatro cuerdas, que los hubo de cinco y de seis, como algunas violas; véase Randel, *op. cit.*, p. 99, 529-533. También Javier Marín, “Tradición e innovación en los instrumentos de cuerda frotada de la catedral de México” en 4º Coloquio Musicat, *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009.

⁷⁵¹ Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, Tesis Doctoral: Ciencias Humanas: Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán, 2014, p. 533.

el violón, las autoridades eclesiásticas expresaron que era un “instrumento importante en el coro” y que seguramente daría mucha solemnidad a las funciones de “Semana Santa como para otras funciones”. Al año siguiente ya aparece registrada la asistencia de Coronel en los cuadrantes de coro, lo que significa con toda contundencia que ya recibía sueldo por su actividad como violonista, que eran 50 pesos anuales, lo mismo por arpista, mientras que por bajonero recibía 200 pesos.⁷⁵² José Casela, que desde 1711 era monacillo y después intérprete de bajón, en 1719 fue contratado para ejecutar el violón, además de también tocar el bajón. También constatamos pues, el estrecho vínculo entre el violón y el bajón como instrumentos que doblaban la línea del bajo continuo, es decir, la línea más grave de la armonía, de la misma manera en que lo hacían los violones en la península.

Del repertorio que incluye este instrumento se conocen dos polémicas⁷⁵³ oberturas localizadas en el Colegio de Santa Rosa,⁷⁵⁴ –de Antonio Sarrier (1725-1762) y Antonio Rodil (h.1730-1787)– mismas que parecen incluir violón, además de violines, trompas y oboes.⁷⁵⁵ El inventario de papeles de música elaborado en 1939 por Bernal Jiménez, resguardado en el Colegio de Santa Rosa (hoy Conservatorio de las Rosas), registra obra del citado compositor italiano Bassanni (Misa a cuatro violines) lo que nos habla de la pronta incorporación del violín, viola y violón a la producción vallisoletana. Dicho Colegio fue fundado en 1743 y en su interior funcionó una escuela de música; sus instructores en su mayoría eran músicos de la catedral vallisoletana, lo que explica que los

⁷⁵² AHCM, Administración Diocesana, Legajo 19, Cuadrante de Coro, 1717. Juan Coronel había sido maestro de arpa, y entre sus alumnos se sabe de María Josepha Coronel, probablemente su sobrina o su nieta, quien precisamente por sus conocimientos musicales puso ingresar al convento dominico de Santa Catalina de Siena, en agosto de 1741. Véase Ruiz Caballero, “La música religiosa en Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, p. 197.

⁷⁵³ Véase Roubina, “Aportes para el estudio de la música orquestal en la Nueva España: obras instrumentales de Ignacio Jerusalem, en *Resonancias*, núm. 15, pp. 71-95.

⁷⁵⁴ El antiguo Colegio de Niñas de Santa Rosa de Santa María (Valladolid) fue fundado en 1743; al poco tiempo le fue dotado de una “escuela de música”, por lo que fue declarado Conservatorio de Música en 1748, por el Papa Benedicto XIV. Hoy se conoce como Conservatorio de las Rosas. Véase Josefina Muriel, *La música en las instituciones femeninas novohispanas*, UNAM, Universidad de Claustro de Sor Juana, México, 2009, p. 303.

⁷⁵⁵ Bernal Jiménez, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid*, Sociedad Amigos de la música, Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939, p. 45.

acervos musicales de ambas instituciones compartan obras de los mismos compositores.⁷⁵⁶

Las citadas obras, entre otras más, nos permiten descubrir que el violón novohispano permaneció “relegado [...] en gran medida al papel de bajo de acompañamiento”.⁷⁵⁷ Tendrán que pasar algunas décadas para que el violón cobrara otra función distinta en el entramado sonoro más allá del mero acompañamiento, hasta llegar a figurar como instrumento solista.⁷⁵⁸ Si bien desconocemos para estos años los mecanismos de contratación (oposición, recomendación o sólo disponibilidad), el instrumento se incorporó exitosamente a las capillas y tuvo una notable demanda durante todo el siglo XVIII y las primeras décadas del siguiente.

Violín

La incorporación del violín en la catedral guadalajareña está documentada a partir de 1723, cuando Cristóbal Gallardo fue recibido en la capilla “para el ejercicio los tres instrumentos de violín,⁷⁵⁹ abuey, [oboe] y clarín”.⁷⁶⁰ La aceptación de Gallardo fue discutida entre los canónigos, particularmente para la ejecución del violín, que para entonces resultaba un instrumento no apto para la solemnidad de la liturgia, comparado con el violón. El grupo contrario a la aceptación de Gallardo como violinista estaba encabezado por el magistral Juan de Cara y Amo, quien exigió “no se admitiese y pidió se sacase su voto”.⁷⁶¹

Hay que destacar que para el caso de la catedral de México,⁷⁶² Javier Marín señala que “el primer registro documental del violín... data de 1710”,⁷⁶³ y sostiene

⁷⁵⁶ Véase Bernal Jiménez, “La música en Valladolid de Michoacán”, en *Nuestra Música*, año VI y VII, núms. 23, 24 y 25, 1951-1952.

⁷⁵⁷ Gosálvez Lara, “Introducción al repertorio para violonchelo solista en España (siglos XVIII-principios del XIX”, citado en Roubina, *El Responsorio “Omnes Moriemini...” de Ignacio Jerusalem. La primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico*, UNAM, México, 2004, p. 128.

⁷⁵⁸ Roubina, *El Responsorio “Omnes Moriemini...” de Ignacio Jerusalem. La primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico*, UNAM, México, 2004.

⁷⁵⁹ Los “tres instrumentos de violín” son: violín, viola y violón (violonchelo).

⁷⁶⁰ AHAG, AC, L 9, 27 de abril de 1723, fol. 025v, 026f.

⁷⁶¹ AHAG, AC, L 9, 27 de abril de 1723, fol. 025v, 026f.

⁷⁶² Hay una referencia literaria a este instrumento en 1691.

⁷⁶³ Marín López, “Tradición e innovación...”, p. 243.

que la catedral de Valladolid lo introdujo en 1719,⁷⁶⁴ al igual que la catedral de Lima, Perú, mientras que Puebla lo hizo en 1723. Drew Davis advierte que en Durango las primeras obras para violín corresponden a la década de 1730.⁷⁶⁵ En este caso, podemos percibir fácilmente la ruta natural que siguió el instrumento, introducido primero en la capital del reino (1710), hasta llegar a la catedral duranguense en la década de 1730.⁷⁶⁶

Entre estos primeros ejecutantes de violín en Nueva España figuran también muchos extranjeros, particularmente italianos. Para el caso de Guadalajara, el violinista Santiago Billoni⁷⁶⁷ llegó a la capilla en 1737 y al año siguiente contrajo nupcias con María Ramírez de Cartagena. De manera poco clara, en 1740 el cabildo expresó que lo tenían...

...por despedido para siempre, y mandaban y mandaron no pueda ser admitido a dicha plaza, respecto a haber costado esta Santa Iglesia su conducción a esta ciudad desde la de México, y habérsele señalado tan competente salario como el de trescientos pesos por el poco trabajo de tocar el violín sólo en los días clásicos.⁷⁶⁸

⁷⁶⁴ Marín, “Tradición e innovación en los instrumentos de cuerda frotada...”, p. 246. Marín cita el Catálogo documental de la Catedral de Morelia, elaborado por Óscar Mazín, y considero que éste incurre en un error de captura al escribir “violinista” por “violonista”. Véase Óscar Mazín (*et al.*), *Archivo capitular de Administración diocesana Valladolid-Morelia, tomo III*, El Colegio de Michoacán, 2001, p. 134. El registro dice: “Nombramiento a José Cacula [sic] como bajonero y *violinista* de esta santa iglesia aprobado por el maestro de capilla Diego Suárez” (1719). El cuadrante de coro de 1717 registra como único “violonista” a Juan Coronel, como quedó dicho *supra*; mientras que el cuadrante de 1720 registra a Juan Casela (contratado un año antes) como “violonista”, no como “violinista”. El primer violinista registrado es Antonio de Viera, hacia 1730, como se explicará más adelante.

⁷⁶⁵ Marín López, “Tradición e innovación...”, p. 246.

⁷⁶⁶ Marín López, “Tradición e innovación...”, (manuscrito). Debemos señalar que varios de los primeros ejecutantes encargados de introducirlo en territorio novohispano, fueron extranjeros, particularmente italianos. Entre ellos podemos mencionar a Benito Martino, José Gavino Laneri, Francisco Todini, José Pisoni Escotti y Gregorio Panseco (para la catedral de la ciudad de México); José Beltrán Cristofani (Valladolid); Luis Catalani (Puebla); Mateo Melphi (Bogotá), Carlos Antonio Muzzi y Santiago Billoni (Durango y Guadalajara, de 1737 a 1740. Véase AHAG, Actas, Libro X, 12 de enero de 1740, fol. 126v.).

⁷⁶⁷ Véase AHAG, AC, L 10, 12 de enero de 1740, fol. 126v.

⁷⁶⁸ AHAG, AC, L 10, 12 de enero de 1740, fol. 126v.

Billoni dejó la catedral de Guadalajara y no regresó jamás.⁷⁶⁹ El multicitado compositor Bassani (1657-1716), aunque nunca trabajó en la catedral de Guadalajara, en el repertorio de su autoría que ahí se resguarda se confirma la sólida incorporación de toda la gama de cuerdas frotadas a la capilla: violines, violas y violones. Otra de sus obras es la Misa de Réquiem á 4 voces, y el Salve Regina/ A due Soli..., por mencionar sólo alguna. Es probable que estas obras de Bassani fueran traídas a la catedral por el propio Santiago Billoni, en 1737, pero ése será un tema pendiente por resolver.

Por su parte, la catedral michoacana parece encontrar a su primer violinista en Antonio Viera, quien desde antes de 1720 era cantor en la capilla, pero en febrero de 1728 solicitó “plaza de músico”. Sospechamos que tal plaza podría referirse al violín debido a que poco después (1731) aparece como segundo violinista y ayudante de sochantre.⁷⁷⁰ En 1734, “por tocar el violín” recibía 50 pesos más de salario, sumados a los 50 que ganaba como “suplente de sochantre”.⁷⁷¹ Al ser nombrado Gavino Leal maestro de capilla, en 1732,⁷⁷² éste incentivó y fomentó aún más su uso, de manera que tres años después solicitó al cabildo vallisoletano que Miguel de Arteaga fuera recibido en la capilla como violinista, pues había desarrollado una notable destreza en el instrumento.⁷⁷³ El talento que Leal veía en este músico propició una estrecha relación laboral entre ambos, incluso fuera de la catedral. La tarea que los cabildos (civil y eclesiástico) le habían encargado de componer la música para la Jura de Fernando VI (1747), la aceptó y al mismo tiempo pidió que su violinista Arteaga se encargara de elaborar las copias necesarias para la ejecución.⁷⁷⁴

Leal, incluso, abogó para que a otro músico, Vicente Ferrer Cendejas, bajo-nero, el cabildo le otorgara un apoyo económico para que se aplicara en aprender a tocar el violín “para el lucimiento de la iglesia”.⁷⁷⁵ Debemos considerar a Leal como el principal artífice de la transformación sonora de la capilla vallisoletana. Tal vez por motivo de su polémica elección para el cargo de maestro

⁷⁶⁹ En 1740 apareció contratado en la catedral de Valladolid, para reaparecer hasta 1748 en la catedral de Durango.

⁷⁷⁰ Carvajal Ávila, “Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal”, p. 66.

⁷⁷¹ ACM, Administración Diocesana, Legajo 19, Cuadrante de Coro.

⁷⁷² ACM, Libro de actas, núm. 18, 26 de enero de 1732.

⁷⁷³ Carvajal Ávila, “Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal”, p. 59.

⁷⁷⁴ Archivo Histórico Municipal de Morelia (AHMM), Sección Gobierno, c-43, exp. 26: *Gastos en teatro y comedias por coronación de VI*, 1747, fol. 3v.

⁷⁷⁵ Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, p. 520.

de capilla, puso especial empeño en hacer notar su llegada al conjunto.⁷⁷⁶ Lo cierto es que desde el inicio de su gestión mostró un fuerte interés por dotar a la capilla de los mejores músicos y las innovaciones que otras capillas estaban experimentando o empezaban a experimentar.⁷⁷⁷ Atendió cada detalle de la capilla, incluyendo aspectos de imagen como los atuendos que los músicos debían usar en las funciones, y por supuesto, los aspectos sonoros del conjunto así como la enseñanza en la escoleta y la composición.⁷⁷⁸ En su propia producción musical se puede percibir su predilección por los nuevos timbres y las nuevas formas compositivas, mismas que serán abordadas con detalle en el capítulo V.⁷⁷⁹

El violín siguió formando parte de la capilla musical durante todo el resto del periodo colonial y posterior, lo mismo que las otras dos familias más graves (viola y violonchelo, incluso el contrabajo), como consta en los inventarios y en los informes financieros que registran la compra de estos y otros instrumentos musicales en años posteriores a su incorporación a la capilla.⁷⁸⁰ También queda de manifiesto en la música escrita en la que aparecen estos instrumentos en su dotación, en donde se percibe en algunas obras un notable protagonismo del

⁷⁷⁶ Carvajal Ávila, “Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal”, p. 101.

⁷⁷⁷ Javier Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, Vol. I, Tesis Doctoral: Doctorado en Historia y Ciencias de la música, Universidad de Granada, Granada, 2007. También Drew Davies, “The italianized frontier: Music at Durango cathedral, español culture, and the aesthetics of devotion in eighteen-century New Spain”, Tesis Doctoral, Universidad de Chicago, EU, 2006, pp. 62-63.

⁷⁷⁸ Hasta ahora, el estudio más completo sobre este músico es el que realizó la Dra. Violeta Carvajal, a quien hemos citado en este trabajo: Véase Carvajal Ávila, “Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal”, pp. 101-117.

⁷⁷⁹ Para el repertorio vallisoletano ver Bernal Jiménez, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid*, Sociedad Amigos de la música, Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939. Y también Bernal Jiménez, “La música en Valladolid de Michoacán”, en *Nuestra Música*, año VI y VII, núms. 23, 24 y 25, 1951-1952. Hernán Cortés y Angélica Guerrero, *Acercamientos a la música del siglo XVIII en la catedral de Valladolid, hoy Morelia*, Catedral de Morelia Ed., México, 2013.

⁷⁸⁰ AHAG, Reporte de Antonio Mauricio de Ortega, “dueño de recua”, Sección Gobierno, Serie Secretaría, Año 1720-1738, Caja 1, Expediente 6, Ficha 6, 23 de julio de 1742, s/ fol. También AHAG, *Libro de inventario de todos los bienes y alhajas que hasta oy veinte de agosto de mil setecientos cinquenta y nueve años tiene esta santa Yglesia catedral de Guadalupe*, Sección Gobierno, Serie Secretaría. Libro de inventario, ficha 536, 1759/1790.

instrumento, sobre todo en el repertorio de los compositores italianos, hayan radicado o no en la Nueva España.⁷⁸¹

Viola

La viola en las capillas de las iglesias catedrales también tiene, como el violón, una historia un tanto opaca debido a las confusas referencias registradas en la documentación. Aunque es probable que se haya ejecutado desde 1723, en la catedral de Guadalajara su primera mención documentada está en la dotación de un arreglo hecho por José Rosales, quien fuera maestro de capilla en dos ocasiones, de 1736 a 1739, y de 1745 a 1749, año de su fallecimiento.⁷⁸² Se trata de la Cantada a 8 con violines, viola y oboes: “Marciales estruendos de trompas y cajas...”, obra que se conserva en el acervo musical de la catedral de Guadalajara. Como autor de la obra se registra a “Torres”, que parece tratarse de José de Torres y Martínez Bravo, maestro de la capilla Real de España (1720-1738) e impresor de tratados de música.⁷⁸³ Además de la viola, Marciales estruendos incluye violines, oboes y coro, y aunque no está fechada, debió haberla compuesto durante los años de su magisterio, pues otra obra de su autoría, *Atended escuchad*, a dos coros (8 voces), está claramente fechada en “1745”, lo cual habla de la temprana incursión del instrumento en la capilla guadalajareense, con respecto a otras catedrales peninsulares como Toledo (h1764), Sevilla (1774) y Cádiz (fines del siglo).⁷⁸⁴ Durante el siguiente periodo del maestro de capilla, Francisco Rueda (1750-1769), la viola siguió utilizándose en el conjunto. En 1753 a Miguel Peña le fue otorgado un aumento de salario de cien pesos “...con la obligación de tocar la viola y el violón... cuando se le mandare”.⁷⁸⁵ Y aun cuando el cabildo catedral solía privilegiar el uso de instrumentos graves para apoyar las voces como pretendiendo restar protagonismo a la melodía dirigida por los registros agudos, en 1756 se negó la plaza a José Cosío, quien además de ser organista ofreció sus servicios para tocar la viola, a lo que el cabildo respondió que “atento a ser inútil dicho instrumento y no necesitarse, no a lugar lo que esta parte pide”.⁷⁸⁶ La expresión “ser inútil”, combinada con “no necesitarse”, habrá

⁷⁸¹ Javier Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, Vol. I, p. 197.

⁷⁸² Durán Moncada, “Música y músicos...”, p. 223.

⁷⁸³ Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española*, tomo 4: Siglo XVIII, Alianza, España, 1985, pp. 40-48.

⁷⁸⁴ Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México...”, p. 197.

⁷⁸⁵ AHAG, AC, L 11, 2 de junio de 1753, fol. 128v.

⁷⁸⁶ AHAG, AC, L 11, 13 de noviembre de 1756, fs. 205v.

que leerla con sumo cuidado intentando captar la realidad a la que refiere, una realidad que por el momento pareciera contradictoria, pues, por otra parte, en catedrales como la de México (que, sabemos, lo concentraba todo) hacia 1744 se acordó que la viola podía sustituir al violín debido a su “carácter más austero”. Incluso, en 1759 le fue encargado al organista Antonio Palomino la compra de algunos instrumentos en Madrid entre los que se encontraban seis violines, dos violas, dos flautas dulces, dos traveseras, y otros más.⁷⁸⁷ La cantidad de violines encargados (seis) revela la presencia y relevancia que hacia estos años habían cobrado los instrumentos de cuerdas frotadas.

En el caso de la viola, en Guadalajara parecía no ganarse aún del todo la preferencia de los capitulares, aunque en los músicos era casi ya de uso común, pues el ejecutante de violín, regularmente también tocaba la viola. Aunque ya estaba incluida en la capilla con una presencia más que discreta, las autoridades aún no se decidían a darle mayor presencia y protagonismo al instrumento. Un par de décadas más tardó en ocupar un lugar destacado en la capilla. En el Fondo musical que resguarda el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG) se encuentra una solitaria antifona del compositor napolitano Francesco Feo (1691-1761) que en su dotación se incluye la viola: “Salve Regina a una sola voz con violines, viola y bajo”.⁷⁸⁸ Otras obras con viola son: Ignacio Ortiz de Zárate (que ingresó a la capilla en 1785): responsorios de la Purísima Concepción a cuatro voces, violines, clarines, trompas, viola y bajo;⁷⁸⁹ Bonifacio Asioli (1769-1832⁷⁹⁰), el versículo Domine ad Adjuvandum a tres voces, dos violines, viola, clarinetes, trompas, fagot, órgano y bajo.⁷⁹¹ El primer compositor que registra una obra con “viola obligada” en el acervo tapatío es Manuel Delgado (músico de la catedral de Valladolid y de México -1780-), Dixit dominus a 4 voces, además de incluir violines, oboes y trompas.⁷⁹²

⁷⁸⁷ Javier Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, Vol. III, Apéndice I, Documento 60: “El músico Antonio Palomino informa al cabildo del precio de los instrumentos que tiene que comprar en España”, pp. 96-97. El subrayado es mío.

⁷⁸⁸ AHAG, Fondo Musical, GDL0064.

⁷⁸⁹ AHAG, Fondo Musical, GDL0103.

⁷⁹⁰ Philip Bone, *The guitar & mandolin. Biographies of celebrated players and composers for these instruments*, Schott & Co., London, 1914, p. 20.

⁷⁹¹ AHAG, Fondo Musical, GDL0183.

⁷⁹² AHAG, Fondo Musical, GDL0130.

El inventario realizado entre 1801 y 1806⁷⁹³ registra obras de compositores de entre siglos (XVIII-XIX) con lo que se descubre y se constata la incorporación definitiva de la viola al repertorio tapatío sólo hacia el último tercio del siglo XVIII en adelante. Las obras registradas corresponden a José María Placeres (que ingresó a la capilla en 1770, proveniente de Puebla): Salmo a “a ocho voces y le falta una, dos violines, viola, órgano y bajo”; el mencionado Manuel Delgado: Salmo “cuatro voces, dos violines, dos clarinetes, dos trompas, viola y bajo”; Manuel Arenzana (1762-1821) maestro de capilla de la catedral de Puebla: misa para “cuatro voces, dos violines, una viola, dos clarinetes, dos trompas, órgano y bajo”, entre otras obras no menos importantes.

La catedral michoacana registra las primeras menciones de viola hacia 1758, en una situación similar a la guadalajarensis. Vicente Ferrer González solicitó la plaza de viola pero no le fue concedida pese haber demostrado notables habilidades. Tres años después el violista y multi-instrumentista José Ignacio Martínez hizo la misma solicitud y fue aceptado en la capilla sólo para ejecutar el violín,⁷⁹⁴ instrumento que para entonces ya contaba con una importante aceptación.⁷⁹⁵ A los oídos de los canónigos de estas catedrales (Guadalajara y Valladolid), el timbre de la viola parecía no figurar todavía entre las posibilidades para robustecer la sonoridad de la capilla. El registro y altura del sonido de la viola, entre la agudeza del violín y la profundidad del violón, parecía no lograr aún ese acoplamiento que lograrían años más tarde dos violines y dos violas, o bien, dos violines y dos oboes, es decir, instrumentos consagrados a desarrollar pasajes melódicos, incluso solistas.

Una causa importante para que un instrumento no figure en una capilla musical es que no se cuente con el instrumento, es decir, que no lo posea ni la catedral ni el músico. Pero en el caso de Ferrer González, y de Martínez, todo apunta a que tal vez el sector más conservador de los canónigos prefería tolerar hasta ese momento la impronta que los violines habían dado a la capilla, y dejar para después la inclusión definitiva de otra cuerda frotada más en el conjunto, lo que finalmente sucedió en poco tiempo. Diez años después, en 1767, Leonel Manuel de Vivero y José Antonio de Mora y Garizoain aparecieron compitiendo en oposición para ocupar la plaza de violista. Éste último tocaba además el tolo-

⁷⁹³ AHAG, “Inventario de los papeles de música pertenecientes al Archivo de esta Santa Iglesia Catedral”, Sección Gobierno, Serie Cabildo, Años 1800-1806, núm. de exp. 7, caja 2, 9 fols.

⁷⁹⁴ Véase Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, p. 301.

⁷⁹⁵ Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, p. 65.

loche, el miembro más grave de las cuerdas frotadas que terminó infiltrándose décadas más adelante.

El inventario de instrumentos musicales de la catedral (probablemente elaborado entre 1760 y 1773) registra una “viola que necesita compostura pero buena”,⁷⁹⁶ lo que nos indica que por lo menos hacia 1773 ya se usaba de manera regular.

El inventario de obras musicales de la catedral vallisoletana, elaborado en 1796 por encargo del chantre Ramón Pérez,⁷⁹⁷ contiene obra de músicos locales (Zendejas, Durán, Leal, Chavarría, entre muchos otros), aunque en su mayoría extranjeros (Bassani, Pergolesi, Palestrina, Nebra, Bruneti, Jerusalem...), y pese a que el encargado de su elaboración no cuidó detalles de la dotación a la hora de registrar las obras, podemos suponer que algunas de ellas contienen partes escritas para viola, y en una inmensa mayoría la melodía principal corre a cargo de los violines. Parece que en este mismo inventario se basó (o por lo menos en parte) Francisco Banegas Galván, cuando elaboró su Inventario general en 1903,⁷⁹⁸ en el que registra más de 300 obras de los siglos XVII-XIX y procede de forma similar al mencionado inventario de 1796, dejando sugerida la participación de las violas en las abundantes obras registradas. Por otra parte, el acervo musical que actualmente resguarda la catedral de Morelia contiene algunas obras que sí registran el instrumento en cuestión (acervo que posteriormente tendremos que revisar con mayor detalle), como el salmo Dixit Dominus, para cuatro voces, violines, viola bajo, oboes y trompas.⁷⁹⁹

La incorporación de este instrumento en ambas catedrales es tardía con respecto a sus hermanos violín y violón, pero es temprana con respecto a su incorporación en otras catedrales peninsulares como Toledo, Sevilla y Cádiz, como quedó dicho.⁸⁰⁰ Incluso en la catedral de Lima, por ejemplo, parece que la viola no fue utilizada, además de que el violón fue tardíamente incorporado hasta 1807, y ejecutado sólo “ocasionalmente”.⁸⁰¹

⁷⁹⁶ Citado en Carvajal Ávila, “Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal”, p. 80.

⁷⁹⁷ AHCM, Sección Capitular, Legajo 3, 1796.

⁷⁹⁸ AHCM, Francisco Banegas Galván, *Ynventario General de las obras de música que tiene el Archivo de esta Santa Iglesia, en la fecha, formado en la chantría del Sr. Prebendado*. Morelia, Catedral de Morelia, 1902. Manuscrito.

⁷⁹⁹ AHCM, Fondo musical, carpeta 238.

⁸⁰⁰ Javier Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, Vol. I, p. 197.

⁸⁰¹ Andrés Sas Orchassal, *La música en la catedral de Lima durante el virreinato*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú, Lima,

Contrabajo o Tololoche

Se trata del cuarto instrumento de la familia de cuerdas frotadas, incorporado a las capillas analizadas. La documentación que refiere al uso e incorporación del contrabajo, en ambas catedrales, es un tanto confusa e imprecisa. Cabe señalar que la voz “contrabajo” parece haber sido utilizada indistintamente en las capillas novohispanas para referirse al registro grave de los instrumentos, sean de cuerda o de viento,⁸⁰² pues en el inventario de 1759-1790, de la catedral de Guadalajara, se registra un “serpentón o contrabajo”.⁸⁰³ Incluso, en la catedral de Valladolid fue utilizado, además, el término “tololoche”, para referirse a esta gama de instrumentos de registro grave, particularmente los de cuerda, mismos que fueron considerados indispensables en el acompañamiento de la música religiosa, debido a su profundidad y solemnidad (“No puede haber perfecta música sin bajo”).⁸⁰⁴

El término “tololoche” es considerado una “variante autóctona” del contrabajo, y una de sus principales diferencias es que en el tololoche no se utiliza el arco para su ejecución, sino que solamente se puntea con los dedos,⁸⁰⁵ y fue el extraordinario parecido entre ambos lo que hizo nombrarlos indistintamente.⁸⁰⁶

Pero pese a estas dificultades terminológicas y de identificación,⁸⁰⁷ conviene señalar que las primeras referencias a estos instrumentos fueron realizadas en la cate-

1970-1971, pp. 151-156. Sas Orchassal aclara que el violón fue incluido en la capilla desde 1709, pero sólo por algunos años (hasta 1720), dejando su función a las arpas como “encargadas de afirmar los bajos que ejecutaban los órganos y los bajones” (p. 156). El instrumento no volvió a utilizarse hasta el inicio del siglo XIX.

⁸⁰² Incluyendo a la voz del canto, aunque en algunas ocasiones ésta se distinguió como “bajete”.

⁸⁰³ El término “bajón” (aerófono antecedente del fagot) parece haber experimentado una situación similar puesto que, una vez incorporado el fagot a las capillas de las catedrales, se siguió utilizando el término *bajón* para referirse al nuevo instrumento (fagot).

⁸⁰⁴ *Diccionario de Autoridades* (tomo 1, 1726). Voz “Baxo”, p. 580. Véase el valioso análisis sobre el término y el instrumento en sí. “tololoche”, Evgenia Roubina, “El tololoche en las artes de México o la virtud de llamar a las cosas por su nombre”, en *Cuadernos de Iconografía Musical*, vol. III, núm. 2, noviembre de 2016, pp. 102-128.

⁸⁰⁵ Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, Vol. I, Tesis Doctoral..., p. 200.

⁸⁰⁶ Otra aclaración importante: el hecho de que en los papeles de música novohispanos se registre en su dotación la parte del “Bajo”, ésta refiere al “acompañamiento” que podría ejecutarse con el órgano, el arpa o, hacia la segunda mitad del siglo XVIII, con el contrabajo o tololoche.

⁸⁰⁷ Roubina, “El tololoche en las artes de México...”, pp. 104-107.

dral de Valladolid hacia mediados del siglo XVIII, concretamente en 1756, cuando a Cayetano Perea, cantor tiple desde niño y después compositor, le fue formalmente otorgada la plaza de “tololoche”, misma que había servido gratuitamente por dos años, tiempo durante el cual se perfeccionó en el instrumento. Le fue conferida con la obligación de tocarlo en las funciones clásicas, con 300 pesos de salario al año. A Perea le siguieron y acompañaron otros ejecutantes de tololoche como el multi-instrumentista José Antonio Mora (1766), que más adelante volveremos a él como ejecutante de trompa; José Ignacio Delgado (1766-1771), José Manuel de Albis (1767-1769, y José María Calvillo (1772-1781).⁸⁰⁸

Al maestro de capilla, el italiano Carlos Pera, el cabildo le había solicitado su parecer sobre el uso del violón[chelo] y del “tololoche”, tras el examen presentado por José Vicente Virgen para ocupar una plaza en la capilla sea en violín, violón o tololoche. Pera respondió que los dos eran necesarios y se requerían para diferentes funciones; el violón para las funciones de primera clase en las que incluyen tocatas que no pueden ser ejecutadas por el tololoche; y éste, para las funciones de segunda clase en las que se les daría mayor profundidad a las voces.⁸⁰⁹ Ante la solicitud de elegir uno u otro, el maestro de capilla argumentó en defensa de ambos, para el enriquecimiento tímbrico de la capilla. Su opinión fue contundente: “...dos tololoches son muy útiles en la capilla por ser el cimiente de todas las voces, para que no se bajen de tono, como lo estoy experimentando con los bajones por ser de aliento y no pueden aguantar el sostener el tono”.⁸¹⁰

En el caso de Guadalajara, fue por los mismos años (1757) cuando José Antonio Segura fue admitido para tocar el “contrabajo”,⁸¹¹ instrumento en el que sostuvo haberse instruido también durante dos años y consideraba que ya debería recibir pago por su ejecución. Fue el maestro de capilla, Francisco Rueda, quien instó al cabildo a que accediera ante la petición de Segura, pues era de la idea de que el contrabajo daba una mayor profundidad y gravedad a la capilla. Segura recibió la plaza por lo que le fue otorgado un salario anual de 100 pesos. Tras la muerte de Segura en 1766, llegó a la capilla Felipe Ugalde para tocar el “violón de cuatro”, y al poco tiempo tocó el serpentón con el mismo salario que tenía Antonio Segura.

La documentación consultada señala que el acompañamiento que corresponde a los registros graves, en la catedral guadalajareense se desarrolló más con los instrumentos de viento que con los de cuerda, pues resulta mayor la

⁸⁰⁸ Carvajal, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán...”, p. 534.

⁸⁰⁹ AHCM, Sección Capitular, Legajo 120, 6 de julio de 1781, fol. 261.

⁸¹⁰ AHCM, Sección Capitular, Legajo 120, 6 de julio de 1781, fol. 261.

⁸¹¹ AHAG, AC, L 11, 03 de agosto de 1757, fol. 220v.

presencia de estos aerófonos como el fagot y el serpentón (instrumento del que hablaremos más adelante), que el contrabajo o tololoche. De hecho, éste ni siquiera es mencionado en los documentos tapatíos, a diferencia de la capilla vallisoletana. No se entienda por ello que en la capilla guadalajareña no fue utilizado el contrabajo, pues su uso lo confirman, entre otros documentos, algunas obras como las de José Antonio de Castro quien en 1783 solicitó desde Zacatecas, sin éxito, la plaza de maestro de capilla que interinamente ocupaba Miguel Placeres.⁸¹² Para ello, envió algunas obras de su autoría, de manera que se conoce su Lección de difuntos: *Parce mihi domine* (1794),⁸¹³ que en la portada del bajo (que en realidad es la de la voz –bajete–) figura un ejecutante de contrabajo, con arco, y con el mástil bastante desproporcionado. Y aunque se le pueden apreciar tres cuerdas, en el clavijero registra cinco clavijas.

En ambos sentidos (aerófona y cordófono), las capillas aludidas reforzaron el timbre de la capilla con sus instrumentos de registro grave, como esperando, por una parte, no perder la esencia original y ancestral sobre la naturaleza de el canto de la Iglesia, grave y profundo, (canto llano), y, por la otra, innovando con sonoridades que con frecuencia no resultaban del todo preferentes del cabildo, pero ante la ausencia de algunos instrumentos (bajones, fagotes), se incorporaban eventualmente para luego quedarse por más tiempo. El contrabajo y tololoche fueron ejecutadas por alrededor de tres décadas siguientes, aunque a algunos canónigos les parecía que “no tenían los llenos del bajón”.

Los Instrumentos de Tecla

Monocordio o clave

Estos instrumentos son de cuerda y tienen la particularidad de que son punteadas (“heridas”) por un plectro que puede ser de metal o de tallos de pluma.⁸¹⁴ Fueron conocidos como clave, monocordio, clavicordio o clavicémbalo. Aun cuando se trata de instrumentos diferentes, en la documentación son nombrados indistintamente, lo que trae como consecuencia lógica la confusión a la hora de identificar al instrumento. Lo cierto es que, salvo la valiosísima excep-

⁸¹² AHAG, AC, L 13, 10 de diciembre de 1783, fol. 58f, 58v. Véase Durán, “Música y músicos de la catedral de Guadalajara. Siglos XVI-XIX”, p. 216.

⁸¹³ Lamentablemente, las obras musicales resguardadas en la catedral tapatía (a diferencia de las resguardadas en el AHAG), aún están en proceso de inventario y catalogación, de ahí que sólo podamos ofrecer por ahora, los nombres del autor y de la obra, sin alguna referencia alfa-numérica para su identificación.

⁸¹⁴ Pedrell, *Diccionario técnico de la música*, Ed. Isidro Torres Oriol, Barcelona, 1897. Voz “Clave”.

ción del órgano, los instrumentos de tecla tuvieron una presencia discreta en estos conjuntos de las catedrales, destacando que una de sus funciones más importantes fue la didáctica, es decir, su uso para la enseñanza de los instrumentos de tecla. Se conocen en los acervos algunas obras en las que figura como instrumento obligado. En el caso de Guadalajara fue en 1726 cuando se obtuvo un “clavicémbalo” por el que se pagaron doscientos cincuenta pesos; era la primera vez que la iglesia obtenía uno y se adquirió por “mandato de los señores venerable deán y cabildo”.⁸¹⁵ Sin duda que se trata de un hecho importante para la historia de los instrumentos musicales, pues las novedades tímbricas siempre propician debates en los que replantea el devenir de la sonoridad del conjunto. Fueron Marcos Garzón y el mencionado Antonio Zamora los primeros clavecinistas en la catedral, quien además fue organista mayor y le correspondió también estrenar el órgano de tribuna construido por Nassarre, en 1730, como se explicará enseguida.⁸¹⁶

Además de su utilidad para la enseñanza de instrumentos de tecla, fueron utilizados para acompañar pasajes solistas (arias), muy desarrollados en la segunda mitad del siglo. Durante la Semana Santa solía sustituir algunas partes del órgano. El compositor y maestro de capilla Francisco Rueda (1750-1769) incentivó su uso en varias de sus propias composiciones. También fue incluido en obras como el Salmo *Miserere mei Deus*, de autor anónimo, o en el *Te Deum* compuesto por Pedro Regalado en 1787, para cuatro voces e incluye además del clave: flautas y violines. En el inventario de la catedral se resguarda una obra del compositor italiano Giuseppe Gioacchino Maria Cambini (1746-1825), violista y violinista. Se trata del *Miserere* a 4 voces con violines, obues, Cornos et Basso, Flauti, Fagotti... / Clavecin Obligati. El documento posee además una

⁸¹⁵ AHAG, “Cuenta y relación jurada que da el muy ilustre señor venerable deán y cabildo de esta Santa Iglesia católica, el señor arcediano de ella, doctor don Salvador Jiménez Espinoza de los Monteros, como tesorero que fue de su fábrica cuatro años y fueron de 1726, 727, 728 y 1729”, Sección Gobierno, Serie Secretaría, Año 1720-1738, Caja 1, Expediente 6, Ficha 6, 28 de febrero de 1731, s/ fol. La catedral de México documenta su uso en 1715, en Marín López, “Tradición e innovación...”

⁸¹⁶ En realidad, desde enero de 1721 se había hecho un intento de construir un “órgano grande”, cuando el michoacano Antonio Suárez, “organista y oficial de hacer órganos”, se presentó ante el cabildo para ofrecer sus servicios aunque el intento no prosperó debido a la muerte del obispo, Manuel de Mimbela (mayo de 1721), uno de los principales promotores de la construcción del instrumento; AHAG, AC, L 9, 2 de enero de 1721, fol. 8f.

indicación superpuesta: “violoncelo y viola”, extemporánea.⁸¹⁷ Llama fuertemente la atención la calidad de “obligado” del clavecín, elemento que confirma lo que hemos expuesto sobre la transformación de la música sacra dieciochesca y el amplio terreno ganado por lo instrumental sobre lo vocal.

Durante el obispado de fray Antonio Alcalde,⁸¹⁸ el chantre José Eusebio Larriategui presentó en 1780 un “plan... de las rentas y servicios que tienen los músicos y cantores de esta catedral”.⁸¹⁹ Dicho plan exigió incentivar el uso del “clave” debido a que en algunos periodos se dejaba de tocar por falta de mantenimiento y de un ejecutante diestro,⁸²⁰ fue así que se le encomendó al organista José Mariano Arguello “la obligación de tocar el clave en el coro [durante] los maitines...”.⁸²¹ Para ello, el cabildo autorizó los pagos necesarios para el mantenimiento del instrumento, incluida la compra de cuerdas y su afinación.

Por último, Mariano López de Elizalde fue un organista y clavecinista que en 1821 publicó un *Método* para tocar el clave y piano,⁸²² lo que deja en claro la importante aceptación del instrumento y la excepcional mancuerna que hizo con los violines y las flautas. Aunque para algunos resultaba un instrumento poco apto para la “gravedad” de la liturgia, por considerarlo muy “alegre”, lo cierto es que su presencia se prolongó hasta entrado el siglo XIX, hasta ser desplazado por el pianoforte en el ámbito profano.

⁸¹⁷ Fue la nación italiana precisamente la que había producido una gran cantidad de clavicembalistas y tratados sobre el instrumento y no es imposible que el propio Rueda los conociera. Véase Giorgio Pestelli, *Historia de la música. La época de Mozart y Beethoven*, tomo 7, D.G.E., Turner Libros, CONACULTA, Madrid, 1999, pp. 18-22.

⁸¹⁸ Fray Antonio Alcalde y Barriga (1771-1792).

⁸¹⁹ AHAG, AC, L 12, 22 de diciembre de 1780, fol. 244v y 245f.

⁸²⁰ Después de haberle comprado cuerdas al clavicémbalo, en 1734, cinco años después, en 1739, se habían gastado seis pesos en su reparación porque “se echó a perder por muerte del sochantre [Simón de la] Peña”. AHAG, *Cuenta de la tesorería de fábrica del año de 1739...*

⁸²¹ AHCMAG, Sección Gobierno, Serie Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 12, 22 de diciembre de 1780, fol. 244v y 245f. El subrayado es mío. El inventario de los bienes de la catedral registró un “clave de marca”. Véase AHAG, *Libro de inventario de todos los bienes y alhajas que hasta oy veinte de agosto de mil setecientos cinquenta y nueve años tiene esta santa Yglesia catedral de Guadalajara*, Sección Gobierno, Serie Secretaría. Libro de inventario, ficha 536, 1759/1790.

⁸²² López de Elizalde, *Tratado de música y lecciones de clave*, Imprenta de Petra Manjarés, Guadalajara, 1821.

En la catedral michoacana, donde se le conoció también como “monocordio”, se tiene registrado su uso desde 1678 cuando el cabildo financió la compra de uno para que el joven aprendiz y futuro maestro de capilla, Diego Xuárez Grimaldos, lo aprendiera a ejecutar, con la obligación de que enseñara a otros. Años después (1712) apareció el organista Miguel de Acevedo como ejecutante de monocordio con salario de 225 pesos por ambos instrumentos. En aquella catedral también tuvo una función didáctica en la enseñanza de los instrumentos de tecla, debido a su volumen menor que el del órgano, y no ser necesario un fuellero para activarlo.

Hacia la década de 1760 la catedral poseía tres ejemplares, pero ninguno funcionaba. Hacia 1780 contaba con dos claves, “el grande” y “el pequeño”; en 1781 se encontraban arruinados y abandonados, como también había pasado con el de Guadalajara, pero el chanfre Vicente Gorozabel había solicitado la reparación a José Ignacio Patiño, quien era a su vez uno de los encargados de dar mantenimiento al órgano de Nassarre.⁸²³ Su uso fue intermitente debido a la dificultad de su mantenimiento y afinación, de que constantemente se quejaba el maestro de capilla.

Se conocen pocas obras para el instrumento, entre ellas una que se resguarda en el Archivo musical del Conservatorio de las Rosas, y que muy probablemente haya pertenecido al repertorio de la catedral. Se trata de la Sonata en Mi mayor para clave u órgano, de autor anónimo pero de notable “estilo scarlatiano”, correspondiente a la segunda mitad del siglo XVIII, de la que Bernal Jiménez realizó una transcripción.⁸²⁴ Aunque el clave acompañó seguramente infinidad de interpretaciones durante la maestrescolía de Leal, es poca la música que se conoce escrita específicamente para el instrumento. Hasta el siglo XIX se tiene noticia en la obra de Santiago Díaz Herrera, registrada en el inventario de Bernal Jiménez.⁸²⁵

⁸²³ Carvajal, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, p. 306. Otro de los encargados de las reparaciones era José Cipriano de Aragón, que a su vez era maestro de música de los infantes Pedro de Benivamonde y Pedro de Aragón.

⁸²⁴ Josefina Muriel y Luis Lledías, *La música en las instituciones femeninas novohispanas*, UNAM, Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 2009, p. 307.

⁸²⁵ Santiago Herrera, “Misterios dolorosos, con dos voces, dos flautas y acompañamiento de clave” (1825); y “Acto de contrición..., a tres voces, dos flautas, acompañamiento de clave y bajo” (1839). En Bernal Jiménez, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa...*, p. 37.

ÓRGANO: *Los órganos de Nassarre*

La historia del órgano incorporado a la liturgia católica data desde el siglo X, cuando fue agregado luego de largas discusiones entre las autoridades más conservadoras que sostenían que la música litúrgica debería seguir siendo estrictamente vocal, como lo había sido desde los inicios del cristianismo. Finalmente, el órgano llegó para quedarse y fue traído a América con la conquista y colonización durante el siglo XVI (ver capítulo II: La capilla). Para los fines de esta investigación, y de este capítulo en particular, abordaremos la construcción de los órganos de tribuna que cada catedral adquirió entre 1730 y 1733, proceso en el que nos detendremos y detallaremos enseguida. Ambos órganos comparten la valiosa particularidad de haber sido construidos por la misma persona; Joseph Francisco Nassarre Cimorra, quien construyó también el órgano de la catedral de la ciudad de México, en 1735-36.⁸²⁶

Nassarre en Guadalajara

Nassarre viajó a América en 1727 tras la invitación que recibió de parte del canónigo Joseph Codallos y Rabal, quien en su carácter de “Examinador sinodal de las Diócesis de Guadalajara”, gestionó en esta ciudad y abogó para que Nassarre presentara su proyecto como constructor de órganos, lo que hizo al año siguiente frente al cabildo de la catedral de Guadalajara. Dichos órganos serían elaborados totalmente en estas tierras, y con materiales igualmente nativos de la Nueva Galicia. En febrero de 1728 se firmó el contrato entre cabildo y Nassarre, y de inmediato se inició la construcción de tres órganos, uno de ellos, el más grande que la catedral nunca antes haya tenido.⁸²⁷

Aun cuando este órgano no existe en la actualidad, los testimonios que ahora conocemos nos indican que el órgano fue construido en el coro de la nave central, hacia el lado de la nave de la Epístola, cuando el coro estaba ubicado

⁸²⁶ Véase Gustavo Delgado Parra, *Los órganos históricos de la catedral de México. Contexto histórico y análisis de su composición fónica*, UNAM, México, 2005, pp. 31-34. También Guzmán Bravo, *Los órganos gemelos de la catedral metropolitana de México*, UNAM, Escuela Nacional de Música, México, 2013.

⁸²⁷ Véase Cristóbal Durán, “Los órganos de Nazarre de la catedral de Guadalajara, 1727-1730”, en 4º Coloquio Musicat, *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009.

justo en la nave del centro a la entrada principal de la catedral. El contrato especificó que dicho órgano tendría.

... Veinticuatro estatuas, las de primer orden serían “tres ángeles con sus clarines. En el segundo orden de más abajo la Virgen María Nuestra Señora, San Pedro y San Pablo. En el tercer orden de más abajo el Santo Rey David, en un lado, con su arpa, y en el otro Orfeo con su lira y seis ángeles con sus clarines en medio. En el orden cuarto, más abajo, y en su castillo principal, formados de talla seis ángeles pequeños. En el quinto orden más abajo cuatro ángeles pequeños con sus oboes. En el sexto y último orden de más abajo, dos ángeles a los lados del castillo principal con sus clarines de cuerpos enteros como todos los demás referidos... Un secreto de cuarenta y siete canales...”⁸²⁸

Se especificó también que tendrían

...cincuenta y seis registros que hacen treinta y cinco mixturas, con dos fachadas... veinte y cuatro castillos de flautas. La talla, toda la caja y armazón de cedro que no tenga parte blanca, ni aún pequeña, porque luego se apollilla; las flautas de estaño, esto es que la mixtura que han de tener de plomo sea muy poca, para que sean sonoras y permanentes...”⁸²⁹

La obra implicó hacer modificaciones arquitectónicas al interior del recinto. El cabildo ordenó “que se echen dos arcos que son necesarios para alargar las tribunas de el coro... para que quepan los órganos que están concertados y [que] se han de poner en dichas tribunas...”⁸³⁰

La obra tuvo un costo de 16,000 pesos, que serían entregados conforme fuera avanzando en la construcción. La realización no estuvo exenta de complicaciones financieras, formales, así como de materiales. En noviembre se suscitó hacer las contras del órgano en metal, y no en madera como estaba previsto, además de que se convino en que “se pinte y se dore a trechos la caja de dicho órgano para su mayor hermosura...”⁸³¹ En junio de 1729 Nassarre solicitó tres mil pesos, de los cinco mil que restaban, y solamente le fueron autorizados quinientos, además de avisarle que ya no le sería entregado un peso más “hasta

⁸²⁸ Gustavo Delgado Parra, *Los órganos históricos de la catedral de México*, pp. 27-28.

⁸²⁹ Efraín Castro Morales, *Los órganos de la Nueva España y sus artífices*, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, Puebla, 1989, pp. 29-30.

⁸³⁰ AHAG, AC, L 9, 07 de octubre de 1727, fs. 91v-92f.

⁸³¹ AHAG, AC, L 9, 22 de noviembre de 1728, fs. 122v.

que suene y se acabe de poner el órgano”, incluso con la advertencia de que si volvía a solicitar dinero, sería multado con “pena de veinticinco pesos que se le sacarán irremisiblemente”.⁸³²

Ante esta relación tirante, Nassarre decidió terminar lo antes posible, de manera que en enero de 1730 entregó al cabildo un escrito en el que pedía le fuera recibido el “órgano grande que tiene acabado en conformidad con la escritura que otorgó”.⁸³³ Acto seguido, el cabildo ordenó formar la más flamante comisión en la que fueron solicitados los maestros carpinteros, José de Silva y Manuel de Retana, para los aspectos de la talla y el acabado de las maderas; el maestro de capilla, José Bernardo Casillas. El primer organista Marcos Dávila; el segundo, Marcos Garzón; el mencionado Antonio Zamora, maestro de escoleta; el sochantre Miguel Tello,⁸³⁴ y el cantollanista Andrés López Galindo, “para que todos estos juzguen [la obra] con asistencia de dichos señores deán, canónigo... racionero...”⁸³⁵

Todos, no sólo aprobaron, sino “alabaron” la obra y dieron testimonio por escrito de su aprobación.⁸³⁶ La ceremonia de entrega fue suntuosa, y el nuevo órgano sonó como nadie lo esperaba, superando con mucho las expectativas del más escéptico. La Gaceta de México elogió en sus páginas la obra destacando que recibió “muchos y muy merecidos aplausos” por su “lucida caja de dos fachadas de finas e incorruptibles maderas... un proporcionado secreto... con cuarenta y siete canales cerrados... cuatro fuelles de marca mayor” que no desperdician viento y que proveen de aire a las “2,226 flautas de que se forman sonoras y dulces mixturas, como son flautados, octavas, docenas, quincenas... cornetas, trompa real, bajoncillos, oboe, chirimía, clarines... todo muy bien ordenado en todo muy conveniente...”⁸³⁷

Doce años después, el historiador Matías de la Mota Padilla destacó que Nassarre había excedido en destreza a todos los constructores anteriores, “construyendo el más armonioso órgano... nunca visto; y aunque después otras catedrales han conseguido su imitación en tamaños, no han podido lograr la suavidad de voces que proviene del ... estaño que produce más sólido la Galicia, en la jurisdicción de Teocaltichi, según he oído a otro organista que después de

⁸³² AHAG, AC, L 9, 9 de agosto de 1729, fs. 137v.

⁸³³ AHAG, AC, L9, 18 de enero de 1730, fol. 147f.

⁸³⁴ Morillo también “confeccionó” algunos libros de coro, lo que puede significar que era también copista dibujante, pintor o encuadernador. Véase Durán, *La escoleta y capilla de música...*, p. 30. También AHAG, AC, L 11, 6 de junio de 1759, fol. 244v ss.

⁸³⁵ AHAG, AC, L9, 18 de enero de 1730, fol. 147f.

⁸³⁶ AHAG, AC, L 9, 7 de febrero de 1730, fol. 148f.

⁸³⁷ En Saldívar, *op. cit.*, pp. 190-191.

Nazarri se halla en Guadalajara componiendo y afinando los órganos de dicha catedral...”⁸³⁸

La afinación y otros aspectos técnicos parece haberlos tomado de la obra *Melopeo y maestro. Tratado de música teórica y práctica*, de Pedro Cerone, tratadista italiano del siglo XVII que recomendaba el patrón de afinación de la coma pitagórica, como la más perfecta. Esta obra de Cerone gozó de importante difusión en Nueva España.⁸³⁹

La Catedral de Guadalajara en ese momento era la poseedora del más grande órgano de la Nueva España. Se trataba de la “primera obra del autor” a gran escala en el Nuevo Mundo.⁸⁴⁰ Medía alrededor de 7.0 metros de alto por cuatro de ancho, que montado sobre la plataforma y los altares del coro central, alcanzaba el arco superior de la bóveda. Refugio de Palacio explica que los órganos eran tan altos que llegaban a “tocar los arcos con dobles frentes de ingeniosos adornos de capricho, ejecutados en cedro oscuro, estaban colocados sobre los medios muros que respaldaban la sillería, circuidos de barandillas conformes a las que cerraban la crujía, o camino reservado para los oficiantes...”⁸⁴¹

Esta obra organística formaba parte de un proceso en el que el cabildo catedral concluía la construcción de la catedral, luego de que el temblor de 1687 derrumbara las torres, que fueron reconstruidas hacia 1716, cuando el recinto fue consagrado además de concluir su coronación y la ornamentación de varios altares como el de Nuestra Señora de Guadalupe, el frontal de plata en el altar de los Reyes, diversas esculturas, fundición de varias campanas, el reloj frontal,⁸⁴² entre muchas otras obras más. La conclusión de los órganos en 1730, fue la culminación de esta etapa e inicio de otra, no menos bonancible. El gran órgano nuevo fue concebido “para el lustre de esta Santa Iglesia, finalizarse la coronación de ella y para todo lo mayor que conduzca a la decencia y ornato...”⁸⁴³

⁸³⁸ Matías de la Mota Padilla, *Historia del reino de Nueva Galicia en la América Septentrional*, (publicada en 1742) UdeG, IJAH, INAH, edición facsimilar de 1973, pp. 423-424.

⁸³⁹ Véase Enrique Martínez Miura, *La música precolombina*, Paidós, España, 2004, p. 48.

⁸⁴⁰ Suárez, *op. cit.*, p. 91.

⁸⁴¹ Refugio de Palacio, *La catedral de Guadalajara*, Artes Gráficas, S.A., Guadalajara, 1948, pp. 47- 48.

⁸⁴² AHAG, AC, L 8, 7 de octubre de 1716, fol. 126f.

⁸⁴³ AHAG, AC, L 9, 11 de enero de 1726, fol. 59v. Para el destino de este órgano (y otros órganos históricos de Guadalajara) véase el valioso estudio de Eduardo Escoto Robledo, *Aires de Guadalajara. Historia del órgano tubular en la capital de Jalisco*, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, Jalisco, México, 2013.

Nassarre en Valladolid

Nuestro artífice fue llamado luego a la catedral de Valladolid para construir un órgano más que sería el tercero para aquella catedral, y el más grande de los tres. El contrato para la construcción fue firmado en noviembre de 1731, en la ciudad de México, e inició la obra en la catedral vallisoletana en enero del año siguiente. A partir de esta fecha no podría ausentarse de la ciudad sin previo consentimiento del cabildo.

Tuvo como aval al marqués del Castillo de Ayza, al Francisco de Ayza, vecino de Guadalajara. Tendría un año y medio para concluir la obra y costaría 20,000 pesos. En su “escritura de obligación” se aseguraba incluso la manera de proceder en caso de que Nassarre falleciera antes de concluir el compromiso, el cual incluyó también la construcción de un segundo órgano menor con un costo de 3,700 pesos, así como la elaboración de un “cuaderno” en donde enlistaría una serie de instrucciones para la persona que quedaría como responsable del uso y mantenimiento de los instrumentos.

El órgano fue de “cedro encarnado” para garantizar la durabilidad de la obra, del mismo modo en que las flautas tendrían que ser estaño con aleación de plomo para una mejor sonoridad y duración. Al igual que en Guadalajara, tuvo como ayudantes a organeros locales como José Casela, así como a carpinteros y herreros. Los dos órganos fueron concluidos y entregados en agosto de 1733, y el organista mayor, Francisco Manuel de Carvantes, fue una de las voces autorizadas para opinar sobre su recepción. Expresó que se trataba de una “obra magna”, incluso mayor que el órgano de la catedral de Puebla, “su patria”. A aquel órgano le lleva muchas ventajas, y juró “decir verdad en este escrito”. El otro organista, Sebastián Ochoa, destacó que Nassarre había cumplido cabalmente lo prometido, pues incluso logró “igualar los dos órganos en un mismo tono para mejor correlación de los ministriles y voces. Háyanse perfectamente acabados...”, dijo. Del órgano mayor señaló que el secreto está “partido a lo moderno” siendo de madera incorruptible, al igual que las mixturas, y que los fuelles conducen con gran acierto todo el aire hacia el secreto y las 2,609 flautas que lo componen. Destacaba pues que este órgano está “mejorado... en 383 flautas que componen cinco mixturas más que el de la Santa Iglesia de Guadalajara...”,⁸⁴⁴ y que por lo tanto debería designarse a un “afinador inteligente como lo mantiene la de la Santa Metropolitana de México y otras de este reino”.

El propio Casela sostuvo que su experiencia y lo aprendido sobre “las reglas que se hallan en algunos libros que he encontrado”, le hacía expresar que el órgano de Nassare “contiene en perfectísimo grado todos los cabales y perfeccio-

⁸⁴⁴ AHCM, Sección Capitular, legajo 71, 1733.

nes que pueden desearse para una obra de las mayores y más perfectas que en su línea podrán haberse visto en todo el reyno”. Casela estaba seguro de que era imposible que se pudiera “ya dársele a otro órgano mayor// perfección y primor [del] que goza el día de hoy” su órgano recién construido. Incluso, aseguró que, por testimonios de terceros, este órgano hacía “manifiestas ventajas”⁸⁴⁵ al órgano de la corte de Madrid. Martín Casillas, señaló que eran perfectas las “tres especies de flautas que componen la cañutería: claras, bastardas o nasardas, y la lengüetería”, y resaltó la “fiel correspondencia de sus sonidos, dulzura, brillo y suavidad, y corpulencia de sus voces”.⁸⁴⁶

El viejo maestro de capilla, Diego Suárez de Grimaldos,⁸⁴⁷ expresó con asombro que escuchó las mixturas de la “lengüetería que son trompetas, clarines, etc., las cuales están tan primorosas y artificiosas que hasta ahora no he oído otras como ellas”.⁸⁴⁸ No podía faltar la exigente opinión del maestro de capilla, José Gavino Leal, quien destacó el “teclado de grande subsistencia, de mucha suavidad para su manejo y debidas proporciones para el alcance de la mano... [y que las voces] están congruentísimas” y que toda la obra está apegada a las cláusulas y condiciones de la escritura, incluso por encima de lo prometido, como “los dos castillejos que añadió a los cinco de su obligación”.⁸⁴⁹

El órgano vallisoletano medía 10 mts. de alto, y luego de su recepción fue considerado el más grande e imponente órgano que hubiese visto en todo el reino novohispano. Los testimonios lo destacan por encima de algunos instrumentos peninsulares, incluso de la Italia. Las graduales reparaciones y modificaciones posteriores fueron lentamente haciendo desaparecer por partes el gran órgano de Nassarre, al grado de no estar seguros del porcentaje que pudiera existir aún en el actual órgano michoacano.

Creemos que el órgano dieciochesco fue instalado en la misma disposición que el de Guadalajara, es decir, en el coro, cuando éste se encontraba en la entrada del recinto en la nave central, pues en el propio contrato se especifica que el órgano mayor tendrá “cuatro fuelles a la castellana de marca mayor, que han de ir encubiertos entre las dos fachadas del órgano, sobre el secreto

⁸⁴⁵ AHCM, Sección Capitular, legajo 71, 1733.

⁸⁴⁶ Angélica Guerrero, *El órgano histórico en Michoacán. Aspectos documentales*, p. 103.

⁸⁴⁷ Como se dijo *supra*, había sido músico (bajonero, organista, clavecinista) desde 1678. En 1691 fue nombrado maestro de capilla. Tuvo algunos conflictos con el cabildo por la composición de las “letras”, además de la “música”. Guerrero, *El órgano histórico en Michoacán...*, p. 78.

⁸⁴⁸ AHCM, Sección Capitular, legajo 71, 1733.

⁸⁴⁹ AHCM, Sección Capitular, legajo 71, 1733.

principal”,⁸⁵⁰ es decir, una fachada hacia la nave de la epístola, y la otra hacia la nave central. Por estos mismos años, el coro sufrió importantes modificaciones al igual que la catedral en su conjunto. Entre la serie de mejoras se encontraba una “lámpara nueva de plata”, la reja del coro y antepechos, el circuito de la crujía al altar mayor, todo ello con un valor aproximado de 30,000 pesos.⁸⁵¹ Pero sin duda que la inversión más importante fueron los órganos, principalmente el mayor,⁸⁵² con el que el cabildo catedral aspiraba al mayor lustre de su liturgia, pero también de su prestigio ante los ojos del rey.

El citado testimonio de Joseph Casela deja en claro la circulación en Valladolid de obras de tratadística y teoría musical, especialmente la referida a la construcción de instrumentos musicales. Se tiene noticia que desde el siglo XVI circuló la obra de 1555 de Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, según la compra de libros que hiciera, Antonio Huitiméngari, hijo del último cazonzi purépecha. La compra de dicho libro se realizó en 1559, tan sólo cuatro años después de su publicación en la península, y tal como lo expresa su autor, fue escrita casi de manera especial para “las Indias, que me han rogado por ella”.⁸⁵³ Entre la vasta información, contiene algunos capítulos dedicados a los “principios cognitivos para la buena hechura de los instrumentos musicales”,⁸⁵⁴ así como su correcta afinación.

Hacia la década de 1780, siguiendo la secuencia y periodización de Óscar Mazín en el estudio de diócesis de Valladolid, se entró en una etapa complicada que trastocó el orden político y económico, al grado de fuertes enfrentamientos con el Estado borbónico.⁸⁵⁵ Esta situación afectó algunos aspectos del desarrollo musical de la catedral. Junto con el abandono y ruina de los monocordios antes mencionados, de la que resultó complicada la reparación pero finalmente se logró por lo menos en dos de ellos, no sucedió así con el órgano de Nassarre, que entre las continuas y pocos cuidadosos intentos de repararlo, a mediados de la década prácticamente fue sustituido por otro, al igual que los otros tres pequeños

⁸⁵⁰ Mina Ramírez, *La escuadra...*, p. 16.

⁸⁵¹ Angélica Guerrero, *El órgano histórico en Michoacán. Aspectos documentales*, p. 101. Cita a Mazín, *El cabildo catedral...* Ver también Nelly Sigaut (coord.), *La catedral de Morelia*, p. 141.

⁸⁵² Nelly Sigaut (coord.), *La catedral de Morelia*, p. 147.

⁸⁵³ Guerrero, *El órgano histórico en Michoacán...*, p. 58.

⁸⁵⁴ Víctor Hernández Vaca, “Tradiciones violeras españolas trasplantadas a la Nueva España”, en 4º Coloquio Musicat, p. 135.

⁸⁵⁵ Mazín, *El Cabildo Catedral...*, p. 41.

con los que contaba la catedral. Fue el fin de los órganos de Nassarre que dieron paso a las nuevas formas constructivas y sonoras que exigían los nuevos estilos.

Los Instrumentos de Viento

Vientos madera

Los instrumentos de viento durante el siglo XVIII tuvieron una función enteramente distinta a la tenida en siglos anteriores, pues resulta más que notorio su predominio y protagonismo en las obras ejecutadas, especialmente en la segunda mitad del siglo, como se tratará de demostrar líneas adelante. Durante el siglo XVII e inicios del siguiente, los aerófonos como chirimías, orlos o cornetos, no aparecen en las partituras de las obras debido seguramente a su sola función de doblar las voces o sustituirlas en las obras polifónicas, además de la función de apoyar y sostener, al igual que el órgano, la correcta afinación del conjunto coral. En cambio, instrumentos como el oboe, cornos y flauta travesera, además de ser incorporados a la capilla, fue registrada su parte en los papeles de música, lo que nos habla de la construcción de un lenguaje idiomático propio (véase *supra*) en el que la parte del instrumento aludido reclama un lugar más protagónico que el mero acompañamiento o el doblaje de voces, llegando a desarrollar pasajes independientes. Este fenómeno desembocó en una práctica que precisamente reveló un considerable triunfo de la música instrumental sobre la vocal. Dicha práctica es sobre el uso de determinados instrumentos bajo el carácter de “obligados”, es decir, que los pasajes escritos para estos no eran intercambiables con otros, como había sucedido comúnmente por décadas, sobre todo en los instrumentos de viento, de manera que estos pasajes eran concebidos exclusivamente para las características de tales instrumentos.

Como se ha venido sosteniendo, la transformación sonora en las iglesias catedrales fue durante el siglo XVIII un fenómeno que influyó de manera irreversible sobre la producción musical posterior. Dicha transformación dieciochesca se valió además de los adelantos técnicos⁸⁵⁶ logrados en algunos instrumentos tanto de cuerda como de viento, ejemplo de ello son el oboe y la flauta travesera, de los que hablaré enseguida y que fueron incorporados a las capillas novohispanas durante este polémico siglo.

Oboe

Es de los aerófonos con boquilla de “doble caña o lengüeta” y se considera como el sucesor natural de la chirimía, aunque ambos convivieron hacia mediados del

⁸⁵⁶ Jacques Barzun, *Del amanecer a la decadencia. Quinientos años de vida cultural en Occidente (De 1500 a nuestros días)*, Ed. Taurus, España, 2001, p. 581.

siglo. Su uso está documentado en la catedral guadalajareense desde 1723, con el ya citado Cristóbal Gallardo, quien además de tocar violín y clarín, tocaba también el oboe (“abuey”).⁸⁵⁷ Mientras la mayoría de los canónigos sostenían que la aceptación de Gallardo contribuía a “la decencia de la Iglesia y mayor lustre de ella”, precisamente por la diversidad de instrumentos que ofrecía ejecutar, otros como el magistral Juan de Cara y Amo, votó en contra sin dar mayores explicaciones.

Gallardo continuó ejecutándolo por muchos años más, con una breve interrupción restablecida en 1734. Antonio Nicolás García fue un bajonero y oboísta que en junio de 1730 le fue rechazada su solicitud de ingreso “por no haber por ahora necesidad en ella de los instrumentos de que usa”.⁸⁵⁸ Se entiende entonces que hacia estos años, tanto bajón como oboe estaban cubiertos sin complicaciones, de manera que podían prescindir de una nueva contratación. El oboe empezaba a tener una importante aceptación. Finalmente le fue otorgada la plaza de bajón en 1742, siendo maestro de capilla interino Cristóbal de Argüello, quien examinó al propio García y dio fe de sus habilidades. De manera eventual siguió tocando el oboe, logrando la plaza definitiva de este instrumento en 1751.

Esta pronta aceptación del instrumento en la capilla también se constata con el hecho de que a uno de los órganos recién construido por Nassarre, en 1730 (véase *supra*), el cabildo ordenó que se le añadan dos misturas al órgano chico: “la de oboe y la chirimía, sin que se quiten las que ya tiene el órgano grande”.⁸⁵⁹ La familiaridad del timbre se asimiló no sólo en el propio instrumento, que además resulta de gran utilidad en las procesiones, sino también en el interior del recinto, en los órganos recién estrenados y listos para la nueva sonoridad de la liturgia.

José Carillo fue otro destacado oboísta y violinista quien llegó a la capilla en 1743 y además le fue otorgado el cargo de maestro de escoleta⁸⁶⁰ en la que promovió la enseñanza del oboe, tarea que le encomendó al propio Gallardo. Incluso, en 1769 el cabildo ordenó que se trajeran de “México oboes para que se enseñen los monasillos”.⁸⁶¹ En 1789, Ramón Rosado construyó y vendió a la catedral un par de “timbales”,⁸⁶² los cuales él mismo ejecutó, además de tocar su

⁸⁵⁷ AHAG, AC, L 9, 27 de abril de 1723, fol. 025v, 026f.

⁸⁵⁸ AHAG, AC, L 10, 6 de junio de 1739, fol. 116f.

⁸⁵⁹ AHAG, AC, L 9, 19 de febrero de 1731, fol. 175 f

⁸⁶⁰ AHAG, AC, L 10, 17 de octubre de 1743, fol. 187v.

⁸⁶¹ AHAG, AC, L 12, 19 de mayo de 1769, fol. 081 V.

⁸⁶² AHAG, AC, L 14, 26 de noviembre de fol.1789, fol. 110 v, 111 f.

principal instrumento: el oboe.⁸⁶³ El inventario de 1790 registra que la catedral tenía “dos pares de Oboes, que están en poder de D. Ramón Rosado”.⁸⁶⁴

De las obras musicales más antiguas que registran el uso del oboe en la catedral tapatía, se encuentra la mencionada Cantada a 8 con violines, viola y oboes: “Marciales estruendos de trompas y cajas...”, dedicada a san Pedro y de la autoría de José Rosales, maestro de capilla entre 1736 y 1749. Otra obra que registra el uso del oboe es la de Gavino Leal, maestro de capilla en la catedral de Valladolid de 1732 a 1750:⁸⁶⁵ Se trata de la voluminosa Misa de batalla para dos coros, violines, oboes y cornos,⁸⁶⁶ que en la portada del corno primero registra el “Año de 1748”, mientras que en la parte del tenor de segundo coro se lee: “Año de 1751”. Dejando para después la discusión sobre la temporalidad, por ahora se puede afirmar con toda seguridad que hacia mediados del siglo, y de manera asombrosamente rápida, el oboe tenía ya una notable aceptación en el conjunto, lo que fue consolidado durante la segunda mitad del siglo.

En el caso del recinto vallisoletano, la propia obra de Gavino Leal da constancia también de su temprano uso,⁸⁶⁷ y el primer registro de contratación de un oboísta data de 1735, a cargo de José Martínez Páez,⁸⁶⁸ quien fue precisamente sugerido, recomendado y analizado por Leal, a la sazón, maestro de capilla de la catedral michoacana. Leal logró convencer al cabildo de la contratación de Martínez (con 150 pesos de salario al año), argumentando que “aunque no es instrumento simpliictet [sic] necesario, lo es para el mayor lucimiento y solemnidad de las funciones”.⁸⁶⁹ Esta idea, entre otras argumentaciones, hizo expresar al cabildo que parecía ser que “el oboe era necesario en las funciones

⁸⁶³ AHAG, AC, L 14, 16 de marzo de 1790, 121 fol. 121 v. Rosado compitió contra Vicente Ortiz de Zárate por la plaza de maestro de capilla, en 1808, sin la suerte de derrocar al compositor proveniente de Michoacán. Véase Durán, “Música y músicos de la catedral de Guadalajara...”, pp. 237-238.

⁸⁶⁴ AHAG, *Libro de inventario de todos los bienes y alhajas...*, “Los Instrumentos de música”, fol. 275.

⁸⁶⁵ Carvajal, “Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal”, p. 90; y Carvajal, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán...”, p. 293.

⁸⁶⁶ AHAG, Fondo musical, GDL0036.

⁸⁶⁷ Otra indagatoria nos aclarará cómo fue que llegó dicha *Misa de batalla* a la catedral guadalajareense.

⁸⁶⁸ AHCM, AC, libro 18, 9 de junio de 1733, fol. 555.

⁸⁶⁹ AHCM, Sección Capitular, Legajo 64, 8 de julio de 1735, fols. 54-54v, citado en Carvajal, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán”, p. 294.

‘graves’”,⁸⁷⁰ es decir, tendría participación activa en las fiestas importantes del calendario litúrgico. Martínez Páez tocó el oboe por más de veinte años en la catedral. La lista de salarios de 1751 registra dos oboístas, el primero con 300 pesos de salario anual, mientras que el segundo con 200.⁸⁷¹ La plantilla de 1752 lo confirma como segundo oboe, mientras que como primero oboe aparece Juan José Morales, con 300 pesos de salario y con la extraña mención de que al vacar dicha plaza “se provea con doscientos y cincuenta pesos”.⁸⁷² De esta plantilla y lista de salarios ampliaremos más adelante, por ahora baste decir que, hacia la década de 1770, el instrumento siguió formando parte de la capilla. José Casas ocupó la plaza primera de oboe y siguió en ella hasta después de finalizado el siglo.

Tras la muerte del maestro de capilla, Gavino Leal, en 1751, la capilla vallisoletana fue sometida a una fuerte reforma que señalaba que ningún músico debía formar parte de la capilla si antes no era sometido a un concurso por la plaza, de tal manera que en diciembre de ese año se declararon vacantes todas las plazas de músicos y cantores⁸⁷³ (incluyendo a los capellanes de coro), para empezar un nuevo proceso de selección. A esta dura disposición sobrevivió el oboe, flautas y violines, y demás instrumentos recientemente estrenados en el conjunto.⁸⁷⁴

Del mismo modo que en Guadalajara, el oboe fue incorporado a la dotación instrumental gracias a las gestiones de los maestros de capilla, quienes más allá de sus probadas capacidades, parecían tener siempre una visión progresista que pusiera a su capilla a la altura de lo que se ventilaba en otras latitudes, aunque no todos los canónigos pensarán igual. Como lo había hecho Gavino Leal hacia 1735, lo hizo también el italiano Carlos Pera, maestro de capilla de 1770 a 1799, quien argumentó que los oboes eran útiles en el apoyo a las voces de tiple, pretendiendo con ello hacer la línea melódica más aguda, según el nuevo gusto ornamental y lo que estilaba en la época.⁸⁷⁵

A la pronta introducción en las capillas, con respecto a la de México, hay que sumarle su rápida asimilación en los papeles de música en la segunda mi-

⁸⁷⁰ ACCM, C, L 19, 14 de octubre de 1735, fol. 73.

⁸⁷¹ AHCM, AC, L 21, 27 de julio de 1751, fol. 224v.

⁸⁷² AHCM, AC, L 22, 28 de noviembre de 1752, fol. 94-95.

⁸⁷³ AHCM, AC, L 21, 14 de noviembre de 1750, fol. 226.

⁸⁷⁴ Véase “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán...”, pp. 132-133.

⁸⁷⁵ Véase Carvajal, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán...”, p. 304.

tad del siglo XVIII, donde tuvo una importante participación dando mucho más cuerpo a las voces agudas del conjunto coral. Esta preminencia de las voces agudas parecía, si no ganar terreno, sí tener fuerte aceptación, sobre los timbres graves, pues llegó a manifestarse que el oboe era un “instrumento más suave que el bajón”.⁸⁷⁶

Se cuenta con infinidad de menciones del oboe en la documentación de ambas catedrales y en la dotación de las obras, de lo que ampliaré los comentarios en el apartado sobre el repertorio musical. Cabe agregar que la catedral de Guadalajara adelantó en tiempo a la vallisoletana en el uso del oboe, aunque la presencia en las obras se constatará con mayor claridad al momento de contrastar los inventarios musicales de ambas instituciones.

Fagot

Había dicho líneas arriba que el bajón representaba el antecedente más claro del fagot. Se trata de un instrumento de registro grave de doble lengüeta o caña (similar a la chirimía), de los llamados “violentos”. Para lograr las notas graves del antiguo bajón (dulzaina) la longitud del instrumento debía ser tal que constituía uno de sus inconvenientes, poco práctico. El primer avance tecnológico consistió en “encorvar” el extremo y disminuir su diámetro.⁸⁷⁷ Posteriormente se ideó constituirlo en dos partes (tubos) unidas por la parte inferior, de manera que el antiguo bajón fue tomando un nuevo diseño al que también se le añadieron más llaves para un mejor manejo de su tesitura. Esta tecnología hizo que en el mismo espacio se cuente con una longitud doble, de manera que pueda producir sonidos muy graves.

La misma problemática presentada por el término “contrabajo” para referirse a una gama de instrumentos de registro grave (bajón, serpentón, tololoche...), es la que se presenta con el fagot, pues sostengo que aunque éste se empezó a ejecutar hacia la década de 1770 o 1780 en las catedrales analizadas, se le siguió nombrando como “bajón” (y “bajoneros” a sus ejecutantes).

Este instrumento, pues, fue introducido tardíamente en las catedrales novohispanas. Incluso en la catedral metropolitana de México fue hasta 1760 cuando llegaron los primeros tres fagotes encargados a Madrid, y sus ejecutantes por lo regular eran los mismos que ejecutaban el tradicional bajón. En 1786 se contrató de manera exclusiva al primer fagotista, Pedro Gauth, cuando ya los ca-

⁸⁷⁶ AHAG, L 11, 1 de marzo de 1755, fol. 159v.

⁸⁷⁷ Pedrell, *Diccionario técnico de la música*, Ed. Isidro Torres Oriol, Barcelona, 1897. Voz “Fagot”.

nónigos consideraron que el fagot era “utilísimo y necesario para la capilla”,⁸⁷⁸ además de que el músico gozaba de importante recomendación por parte del virrey, Martín de Mayorga.⁸⁷⁹

Es probable que alguno de aquellos fagotes haya sido enviado posteriormente a Valladolid o Guadalajara. De lo que sí estamos seguros es que fue la catedral michoacana, antes que la tapatía, la primera en introducir el fagot en sus filas. En julio de 1776 fue contratado el valenciano Manuel de Sales para tocar el clarín, pero con la obligación de enseñar a tocar otros instrumentos que él dominaba como el oboe, bajón, bajón dulce, violín, violón, y por supuesto el fagot.⁸⁸⁰ Sales procedía del sector militar, y esto en gran medida explica el tipo y la gama de instrumentos que ejecutaba, que, como ya se explicó, tanto clarines como trompas fueron mayormente desarrollados en el ámbito militar, y posteriormente trasladados a las capillas catedrales.

La instrucción debió rendir valiosos frutos pues el instrumento figura en la dotación de algunas obras que más adelante comentaremos. En 1788 José Joaquín Álvarez pidió plaza de fagot, argumentando poseer notable destreza en el instrumento. Debió haber sido tal su habilidad que el cabildo lo aceptó con la obligación de tocarlo “a solo u obligado, en el miserere, el verso que canta el señor maestro y dicho instrumento ser muy útil al facistol”.⁸⁸¹ En el mismo año se integró a la capilla el mencionado Pedro Gauth, (originario de Estrasburgo), quien había dejado la capilla metropolitana para trasladarse a Valladolid, en donde permaneció por casi dos décadas y hasta ofreció en venta su fagot a la catedral vallisoletana.⁸⁸²

Los inventarios de la catedral vallisoletana no siempre revelan la posesión de instrumentos musicales, aunque es seguro que sí los tuvieran. En el caso de la de Guadalajara, los inventarios consultados registran algunos instrumentos como parte de su patrimonio, aunque en su registro conste que se encuentran en “posesión de” tal o cual ministril.⁸⁸³

⁸⁷⁸ Véase Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México...”, p. 212. Véase también Raúl H. Torres Medina, *Los músicos de la catedral metropolitana de México (1750-1781)*, UACM, México, 2015, p. 395.

⁸⁷⁹ Torres Medina, *Los músicos de la catedral metropolitana...*, p. 273.

⁸⁸⁰ Carvajal, “El Colegio de infantes del Salvador y Santos Ángeles. Semillero de la tradición musical de la Catedral de Valladolid de Michoacán, Tesis de Maestría, El Colegio de Michoacán, México, 2010, p. 113.

⁸⁸¹ AHCM, Sección Capitular, Legajo 127 (1788), fol. 178.

⁸⁸² Carvajal, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán...”, p. 306.

⁸⁸³ Véase, Sigaut (coord.), *La catedral de Morelia*, Apéndices.

El caso del fagot en la catedral guadalajareña es por demás extraño. Aunque su uso consta en algunas obras de la segunda mitad del siglo XVIII, los ejecutantes de fagot siguieron siendo nombrados como bajoneros. Es poco probable que el mencionado Antonio Segura, ejecutante de “contrabajo”, haya tocado un fagot, hacia 1757, aunque cabe mencionar la posibilidad que haya sido el maestro de capilla, Francisco Rueda (1750-1769) quien lo haya introducido en el conjunto. Se conoce una obra de su autoría: Responsorio (*Tristis est anima mea*), sin fecha, al que posterior a su composición le fueron añadidos los fagotes primero y segundo. Así quedó registrado en la obra GDL0005 del Fondo musical del AHAG, que aunque en la portada no registra la parte del fagot, en el interior sí se encuentra completa para dos fagotes, con una grafía enteramente distinta al resto de la obra. Otra de las obras que atestigua la presencia del fagot es el “Dúo de fagotes para la tercera palabra”,⁸⁸⁴ de autor anónimo y dedicada a la fiesta de san Pedro, y tampoco registra fecha aunque es de suponerse que corresponde al tercer cuarto del siglo (GDL0015). Está compuesta para dos voces de soprano, bajo continuo, flautas primera y segunda, y dos fagotes, y el primero de ellos está “transportado” a mi bemol mayor, mientras que el resto de la obra está en tonalidad de fa mayor, lo que indica un proceso de adaptación del nuevo instrumento. Un proceso similar al mencionado sufrió una de las obras de José de Torres. Se trata de la Lamentación del profeta Jeremías (*Incipit lamentatio Jeremiae Prophetiae*), para dos coros, órgano, dos violines y viola. En la parte del Bajo de segundo coro le fue añadida la indicación de ser tocada con “fagot”, del mismo modo que en la parte del bajo continuo se le agregó la indicación de ejecutarse con “piano forte”.⁸⁸⁵ Si bien el autor y su Lamentación corresponden a la primera mitad del XVIII, la copia manuscrita aludida corresponde por lo menos a tres décadas posterior, por lo que es evidente que dichas modificaciones pudieron haberse hecho hacia la década de 1770, justo cuando el instrumento fue incorporado a la capilla. El inventario de bienes de la catedral, de 1790, registra “cinco bajones que están en poder de los bajoneros”, y tengo la hipótesis de que algunos de ellos eran fagotes.

Resulta pues, un fenómeno interesante la introducción de nuevos instrumentos musicales y el hecho de que estos fueron incorporados no sólo al nuevo repertorio sino también al ya existente, de manera que en los papeles musicales podemos encontrar señalamientos agregados de manera extemporánea en los que se indica que una línea melódica para determinado instrumento deberá ser ejecutada por el nuevo, como es el caso del fagot en los casos antes menciona-

⁸⁸⁴ *Incipit*: “Jesús en su testamento a la virgen/ *Ego pro te rogavi*”.

⁸⁸⁵ AHAG, Fondo musical, GDL0059.

dos. En este mismo sentido es la indicación agregada al libro de coro, de polifonía, resguardado en la catedral de Guadalajara y que contiene obras del célebre Francisco Guerrero, Diego de Pontac, Martín Casillas y Miguel Placeres, estos dos últimos, maestros de capilla de la catedral. En el folio número 02f, en la parte del *Kirie Eleison* de la *Misa Ferial* de Guerrero, le fue agregada la indicación: “Fagotes tono de sol menor”. La obra está escrita para cuatro voces (SATB), sin acompañamiento de instrumentos. La indicación que ahora incluye para el fagot fue puesta posterior a la elaboración del libro (que presumiblemente pudo haber sido alrededor de 1780), con una grafía y tinta diferentes. Una indicación similar, para fagot, le fue añadida en el folio 05f, correspondiente al *Sanctus* de la misma Misa de Guerrero: “Fagotes tono de la mayor”, y otra más en el folio 10f, en el *Sanctus (Benedictus qui venit)* de la *Misa de difuntos* de Miguel Placeres (m1803). El agregado reza: “Basones en llave de Sol y tono de Re mayor”. Lo anterior parece indicar que fue el fagot el principal instrumento de acompañamiento al canto polifónico, incentivado principalmente por Francisco Rueda, y posteriormente por Miguel Placeres, ambos maestros de capilla y responsables de las transformaciones sonoras de la misma, en la segunda mitad del siglo XVIII.

La primera mención contundente de la contratación de un “fagot” fue hasta 1815, con los músicos Secundino Casillas y Brígido Platas, quienes recibieron un aumento de salario “por el instrumento nuevo de fagot que se les ha dado a tocar”,⁸⁸⁶ es decir, una nueva adquisición de la catedral. Curiosamente, las menciones posteriores a esta fecha sólo lo referirán como “bajo”, o incluso, serpentón, instrumento del que hablaré enseguida. Durante varios años, al fagot se le siguió llamando “bajón”, pues así eran contratados los músicos (bajoneros), aunque en la dotación de las obras aparece registrado el “fagot”.⁸⁸⁷ Fue ya entrado el siglo XIX que se normalizó su denominación de “fagot”. El inventario de papeles de música realizado hacia la segunda mitad del siglo XIX registra más de una docena de obras en las que el fagot está debidamente representado.⁸⁸⁸

Flauta travesera

Si bien he dado cuenta de la incorporación de la flauta dulce, o de pico, desde el siglo XVI a las capillas, una novedad tímbrica sobre este instrumento durante

⁸⁸⁶ AHAG, AC, L 16, 22 de mayo de 1815, fol. 88f.

⁸⁸⁷ AHAG, Fondo musical, GDL0015 y GDL0065.

⁸⁸⁸ AHAG, *Inventario de los papeles de música pertenecientes al Archivo de esta Santa Iglesia Catedral*, Sección Gobierno, Serie Cabildo, Años 1800-1806, No. de exp. 7, Caja No. 2, 1800-1910.

el siglo XVIII fue la flauta travesera, que más allá de no conocerse con precisión el momento en que empezó su uso en las capillas de las catedrales, vale la pena destacar que el instrumento vino a dar un nuevo cuerpo sonoro al conjunto. Debo aclarar que durante este siglo, ambas flautas, de pico y travesera, convivieron en las capillas por varios años, por lo que la identificación de ésta última se hace más complicada.

Durante la primera mitad del siglo no se solía especificar en las obras la parte de las flautas (como tampoco se especificaban las partes del arpa, sacabuches o cornetos), pues estos (a excepción del arpa) tenían la función de doblar las voces del canto.⁸⁸⁹ Fue sólo hasta la segunda mitad cuando ésta apareció en la dotación de la obra, revelándose con ello su importancia y su papel en el nuevo estilo galante.

Esta familia de instrumentos (flautas) presenta la misma problemática que otros instrumentos sobre la denominación y especificación de las mismas. En la documentación suele nombrarse de manera indistinta la ejecución de alguna “flauta”, sin especificar si se trata de una de pico (dulce) o flauta travesera. En el caso de la catedral de México, Javier Marín supone que fue el músico Nicolás Benito Carrete de Amellón el introductor de la flauta travesera, hacia 1713, aunque en la documentación no especifique realmente que se trate de este tipo de instrumento.⁸⁹⁰ A los pocos meses, Carrete de Amellón abandonó la capilla, y fue contratado Luis Alejandro Betancourt, músico de flauta, sin que tampoco se especifique el tipo de flauta. Por su parte, Diez-Canedo sostiene que “la introducción de la flauta travesera en Nueva España se dio bastante más tarde, probablemente con los instrumentistas de viento que llegaron en 1743 contratados para el Teatro Coliseo, junto con Ignacio Jerusalem”, y que probablemente su incorporación en la capilla catedral metropolitana debió suceder algunos años después, por lo menos posterior a 1750.⁸⁹¹ A Antonio Palomino, músico de la catedral de México, le fue encargado en 1759 traer desde España algunos instrumentos musicales, entre los que se contemplaban algunas flautas que presumiblemente pudieron ser traveseras. Al año siguiente estaban ya en Nueva España, por lo que Marín considera, con mucho mayor seguridad, que fue a partir

⁸⁸⁹ El arpa como acompañamiento solía ejecutar las partes del bajo, y regularmente se improvisaba.

⁸⁹⁰ Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México...”, pp. 206 y 208.

⁸⁹¹ Maria Diez-Canedo Flores, “Perspectiva general de la flauta travesera en la Nueva España de 1700 a 1780: uso y repertorio. Estudio del cuaderno de flauta travesera *XII Sonatas a Solo Flauta, é Basso di Pietro Locatelli* y otros autores, México, 1759.”, Tesis de Doctorado en Música, UNAM, 204, pp. 70-71.

de 1760 cuando la flauta travesera fue utilizada en la catedral metropolitana. Nuevas indagatorias han arrojado que todavía hacia finales de ese año (1760) el cabildo lamentaba que, aunque los instrumentos ya estaban en la catedral, “no había en el choro quien los tocase...”⁸⁹²

Todo parece indicar que la flauta travesera se empezó a ejecutar en la catedral de México al iniciar la década de 1760, de manera que las obras de Ignacio Jerusalem, maestro de capilla (1746-1769) fueron de las primeras en incorporarlas al repertorio.

Es conocido el episodio del músico Pedro José Bernárdez y un acompañante suyo (de nombre desconocido) que en 1750 se dirigieron de Guadalajara a Valladolid para ofrecer sus servicios en la catedral como músicos. Tocaban violín, oboe, trompas y flauta. No fueron aceptados debido a que no pudieron demostrar sus “habilidades” en dichos instrumentos, lo cual demuestra que la catedral vallisoletana no poseía tales instrumentos, pero tampoco los mencionados músicos, o por lo menos los que tenían no eran de la calidad requerida.⁸⁹³ Podríamos suponer que la flauta referida fuera travesera, pero no contamos con pruebas más allá de las mencionadas, que por ahora sólo permiten una suposición. De lo que se tiene mayor certeza, en el caso de la catedral vallisoletana, es que la primer referencia clara al instrumento data de 1770, cuando Manuel Delgado expresó al cabildo ser el único en “tocar la flauta travesera” y que tenía discípulos que pronto podrían también incorporarse al conjunto.⁸⁹⁴ Se hizo evidente su labor de convencimiento para incorporar el instrumento, revelando con ello que no se ejecutaba en ese momento en la capilla, además de mostrar su preocupación por preparar músicos para tal efecto, actividad que venía realizando desde hacía algunos meses.

La petición de Delgado tuvo éxito y en poco tiempo algunos de sus alumnos se sumaron como flautistas; tres años después el propio Delgado tocaba además el octavino, por lo que recibía 100 pesos más de salario, al mismo tiempo que el multi-instrumentista y compositor, Manuel Sendejas, de familia de músicos, ocupó la plaza “segunda flauta y octavino”.⁸⁹⁵ El cabildo parecía estar decidido a experimentar una renovación en la sonoridad de la capilla, pues al poco tiempo ordenó la compra de algunos instrumentos como “bajones” y “flautas”, de las

⁸⁹² ACCM, Libro 44, fol. 220r, 9 de octubre de 1760 y fol. 223v, 22 de noviembre de 1760. Citado en Diez-Canedo, “Perspectiva general de la flauta travesera...”, p. 70.

⁸⁹³ Carvajal, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán...”, pp. 297-298.

⁸⁹⁴ AHCM, Sección Capitular, Legajo 109, 1770, fols. 22-23.

⁸⁹⁵ AHCM, AC, L 30, 14 de mayo de 1773, fols. 145-147.

que casi pudiéramos asegurar que se trataban de fagotes y de flautas traversas. El “Plan general de la capilla catedralicia” de 1773, registra a Delgado y Sendejas como primero y segundo flautista, respectivamente, además de registrar a violinistas, oboístas y demás músicos y cantores.⁸⁹⁶

Al amparo de las habilidades de algunos músicos como Manuel Delgado en el manejo de varios instrumentos musicales, la instrucción y enseñanza de la “flauta” se incluyó entre las materias impartidas en el Colegio de Infantes de la catedral vallisoletana (que inició actividades en 1765).⁸⁹⁷ Se enseñaba también clarín, trompa, arpa, clave y órgano, además de latín, filosofía y teología, entre otros saberes.⁸⁹⁸ En este mismo Colegio fue maestro de canto llano el compositor y cantollanista Cayetano Perea,⁸⁹⁹ activo en la catedral de 1769 a 1785, y de quien se conocen algunas obras en las que incluyó partes para flauta: “Trezeto con violines y flautas” (“Cuando un príncipe”).⁹⁰⁰

En una especie de inventario, sin fecha pero “ubicado entre 1760 a 1773”, se enlistan varios instrumentos musicales, así como su estado funcional. Ahí se da noticia de que la catedral poseía una “flauta dulce que se ha desaparecido”, y de la que nadie conocía su paradero. Había otras “dos flautas de palancas” funcionando: una en poder de José Nicolás Chavarría, que era tenor y estaba resuelto a aprender flauta⁹⁰¹; y la otra estaba en manos de José de Casas, quien era músico de

⁸⁹⁶ Mazín Gómez, Óscar, *Entre dos majestades*, El Colegio de Michoacán, México, 1987, pp. 296-297.

⁸⁹⁷ Bernal, Jiménez, “La música en Valladolid de Michoacán”, en *Nuestra Música*, año VI núm. 23, 1951, p. 167. Aunque inició actividades en 1765, Bernal Jiménez aclara que “no fue reconocido por las autoridades virreinales sino hasta el 6 de enero de 1769” (p. 167). Véase sobre esta discusión a Carvajal Ávila, “El Colegio de Infantes del Salvador y Santos Ángeles...”, 2010, p. 24. Por otra parte, hay que recordar que este Colegio tuvo como antecedente el Colegio de Santa Rosa María de Valladolid para niñas (1743), del que posteriormente nació el Conservatorio que al día de hoy funciona. Véase Gloria Carreño A., *El Colegio de Santa Rosa María de Valladolid, 1743-1810*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, 1979, pp. 37ss.

⁸⁹⁸ Bernal, Jiménez, “La música en Valladolid de Michoacán”, pp. 168-169.

⁸⁹⁹ AHCM, AC, L 34, 20 de septiembre de 1782, fol. 176.

⁹⁰⁰ Véase Bernal Jiménez, Jiménez, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid...*, p. 38. Aunque se conocen obras del maestro de capilla, Gavino Leal (muerto en 1751) que incluyen flauta, no podemos asegurar que se trate de la flauta travesera, sino más bien de la “flauta dulce”.

⁹⁰¹ Había ingresado como cantor (tenor) y como bibliotecario en 1752. AHCM, AC, L 22, 28 de noviembre de 1752, fol. 95f. *Cfr.* Carvajal Ávila, “Un maestro de capilla y su música...”, p. 62.

chirimía y oboe y trompa. Estos datos parecen indicar que la “flauta de palanca”, que suponemos se refiere a la travesera, hacia la década de 1770 empezó a ganarse un importante espacio en la capilla, principalmente gracias a los músicos de oboe, quienes por lo regular terminaban ejecutando ambos instrumentos debido a su marcada similitud. José Mariano Revelo fue músico de oboe (1776), y al no haberle concedido un aumento de sueldo, precisamente por empezar a ejecutar la flauta y el octavino, renunció a su plaza en 1785.⁹⁰²

Es seguro que las flautas dulce y travesera hayan convivido por mucho tiempo, y debemos considerar que su morfología y tesitura siguieron el patrón de las voces humanas constituyéndose en grupos o familias sonoras que van del registro grave (bajos o contrabajos) al más agudo (tiple o retiple), éste último rango ocupado por el llamado octavino o flautín, implementado en la catedral michoacana.⁹⁰³

En la capilla de Guadalajara, uno de los músicos vinculados a este aerófono pudo haber sido el mencionado maestro de capilla, Francisco Rueda (1750-1769), quien incluyó partes para flauta en algunas de sus obras.⁹⁰⁴ Al fallecer, en 1769, entre sus pertenencias que dejó en posesión de su viuda varias obras, libros, diccionarios e instrumentos musicales, entre los que estaba una “flauta de boge”, que aunque no refiere a una flauta travesera sino a una de pico,⁹⁰⁵ deja en claro su preferencia por los timbres suaves.⁹⁰⁶ Se conocen varias obras de

⁹⁰² Véase Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII...”, p. 522.

⁹⁰³ Véase Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España, ...* p. 35.

⁹⁰⁴ Díez-Canedo Flores considera que las menciones de “flauta” (primera y segunda) de 1759, refiere a la flauta travesera, lo cual, hasta ahora, no se ha podido comprobar. Véase Díez-Canedo, “Perspectiva general de la flauta travesera en la Nueva España...”, p. 109.

⁹⁰⁵ Fernández de Santaella, *Dictionarium ecclesiasticum*, Ed. Excudebat Mathias Gastius, Salamanca, 1561. Voz “Tibia”: “Instrumento músico con muchos agujeros para tañer, como flauta o gaita, o *albogue*, o chirimía, que dicen caramillo”, p. 159v. El *albogue* es un “instrumento pastoril, especie de flauta rústica muy usada antiguamente para acompañar canciones y bailes campestres...”. Véase Pedrell, *Diccionario técnico de la música*, Ed. Isidro Torres Oriol, Barcelona, 1897. Voz “Albogue”, p. 11. Díez-Canedo sostiene que la “flauta de boje”, refiere a estar hecha de “madera amarilla, densa, de las más utilizadas en la construcción de instrumentos barrocos de viento”. En “La flauta travesera en las dos orillas...”, p. 54.

⁹⁰⁶ ARANG, Bienes de difuntos, c-96, exp. 9, prog. 1326, *Autos por el fallecimiento de Don Francisco Rueda, maestro de capilla de esta Santa Iglesia que murió intestado*, 13 de febrero de 1769, fol. 3v.

su autoría en las que se incluyen las flautas: “Lamentación tercera á solo/ Con Violines Flautas...”, obra que además incluye un solo del tiple: *Jod. Manum suam misit hostis*.⁹⁰⁷ Días después de su muerte, su hijo, homónimo, se presentó ante el cabildo catedral para solicitar una plaza en la capilla musical, expresando “hallarse en postura de poder servir las de violín y flauta, y con principio de clarín”. El cabildo lo admitió en una plaza supernumeraria de violín y flauta, con ayuda de 50 pesos de salario, con la promesa de que al vacar una plaza le sería concedida en propiedad.⁹⁰⁸

Uno de los sucesores de Rueda, José María Placeres, fue prolífico como compositor proveniente de la catedral Puebla de los Ángeles, aun cuando fue breve su estadía al frente de la capilla neogallega (1770-1775). Fue nombrado maestro de capilla en mayo de 1770 y de inmediato se le encargó hacer “composiciones necesarias para las fiestas, gozando por todo el mismo salario que los anteriores, pero como interino, hasta en cuanto otra cosa se determina”.⁹⁰⁹ Se conocen de su autoría “Sequencia de Dolores con/ violines y flautas/ a solo y a quatro” (*Stabat mater dolorosa*), obra que se resguarda en el Archivo musical de la catedral y que está fechada en 1770.⁹¹⁰ Otra más, fechada en 1773: Misa a 4 *Asumpta est*, también incluye violines y flautas, además de dos coros. La Lamentación: “*Vau. Et egressus est*”, tal vez haya sido la última que compuso (murió en 1775). Lleva en la portada el año 1774 (“anno Millesimus SEptingentesimus SEptvagEsimus QVARTus”) además de una indicación que dice: “Si quieren tocar en estas flautas por el buen punto han de tocar cuarta abajo por que las erró el copista”.⁹¹¹ En el expediente de esta obra hay dos copias de la parte de flautas y una de ellas está traspuesta en Do menor con la armadura incorrecta.

Una de las aspectos que se revelan con todo lo anterior es que los registros agudos, desarrollados tanto por las cuerdas (violines) como por los alientos (oboes y flautas), hacia la segunda mitad del siglo XVIII fueron gradualmente reconfigurando la nueva música galante (el “nuevo estilo” que ya no era tan nuevo) hacia un colorido que cada vez más se alejaba de la solemnidad tradicionalmente defendida por los padres de la Iglesia. Incluso, en algunos casos parecía responder más a las preferencias e ideales de algunos maestros de capilla,

⁹⁰⁷ AHAG, Fondo musical, GDL0002.

⁹⁰⁸ AHAG, AC, L 12, 16 de febrero de 1769, fol. 78v.

⁹⁰⁹ AHAG, AC, L 12, 18 de mayo de 1770, fol. 90v.

⁹¹⁰ Este autor compuso varios *Magnificat* en los que incluyó dos coros, violines, flautas, órgano y un bajo cifrado. Véase el breve inventario publicado en Durán, “Música y músicos de la catedral de Guadalajara...”, pp. 230-232.

⁹¹¹ AHAG, Fondo musical, GDL0100.

quienes llegaban a imponer condiciones sobre la sonoridad, dimensiones de la capilla, así como en el repertorio, aspecto que ampliaré en el capítulo V de este trabajo.

En la catedral guadalajareña, no sólo el repertorio nos advierte de la amplia cabida al nuevo instrumental aerófono. También la documentación registró algunos de los movimientos de sus músicos. El multi-instrumentista Cristóbal Solís ingresó a la capilla en diciembre de 1784⁹¹² y ofreció tocar además de la flauta, la trompa, clarín y violín. Aunque en el cuadrante de coro de 1789 sólo aparece registrado como “violín”, de manera eventual suplió las voces agudas con la flauta, sin obtener aun la plaza definitiva. El primer músico que se nombra de manera explícita como ejecutante de “flauta travesera”,⁹¹³ es Julián Rojas (Roxas), quien ingresó a la capilla como cantor e instrumentista en mayo de 1787,⁹¹⁴ que al parecer tenía una filiación familiar con el violinista Tomás Rojas, posiblemente su hermano. Era también ejecutante de trompa, y en el momento del inventario de 1790 tenía en su poder la flauta travesera, que ejecutaba en los oficios. A la muerte de Rojas, en 1799, quedaron vacantes las plazas de trompa y flauta, por lo que el mencionado Cristóbal Solís y José Antonio de los Ríos, acudieron a solicitar las plazas, argumentando que desde años atrás ejecutaban el instrumento. Les fueron conferidas ambas plazas con un breve aumento de 50 pesos a sus respectivos salarios.⁹¹⁵ De los Ríos obtuvo la plaza de flauta travesera, y cabe destacar que él mismo tenía el instrumento en propiedad. Su padre, Luis Antonio de los Ríos, “alias Pedro El pecador”, había sido un músico y comerciante que al morir, en 1789, en su testamento se leyó que poseía, entre otros bienes, “dos ternos de trompas, dos serpentones, tres violones, una flauta y un violín, y no otra cosa, todo lo que declaro por bienes propios míos”.⁹¹⁶ A la muerte de Luis Antonio, estos bienes provocaron una larga disputa entre su hijo y el albacea de su padre, Antonio Camarena, pero más allá de ello, lo que aquí nos interesa es constatar la marcada presencia de estos instrumentos y la constante renovación

⁹¹² AHAG, AC, L 13, 02 de dic. de 1784, fol. 87v.

⁹¹³ AHAG, *Libro de inventario de todos los bienes y alhajas...*, 1790, fol. 275f.

⁹¹⁴ AHAG, AC, L 12, 18 de mayo de 1778, fol. 201v. Muy probablemente haya ingresado desde 1780, según consta en un recibo de pago a los “monacillos Rojas y a Galindo”. AHAG, Cabildo caja 1, clavería, 1770-1790, s/fol.

⁹¹⁵ AHAG, AC, L 15, 8 de octubre de 1799, fol. 107f.

⁹¹⁶ ARANG, Bienes de difuntos, c-262, exp. 9, p-2872, *Autos de inventarios formados a bienes que quedaron por fallecimiento de Luis Antonio de los Ríos, vecino de fue de esta ciudad*, 11 de mayo de 1789, fol. 4f.

tímblica de la capilla. Cabe destacar en este caso el alto número de instrumentos aerófonos y de cuerda en propiedad de una sola persona.

Por último, otro músico que por estos años fue clave en este dinamismo sonoro, fue Pedro Regalado Támez, quien desde 1769 (tras la muerte de Rueda) impartió lecciones de varios instrumentos como flauta, trompa, clarín y violón.⁹¹⁷ Años más tarde le fue asignada la plaza de “Maestro de instrumentos” (1780), y en múltiples ocasiones suplió las ausencias de Miguel Placeres al frente de la capilla. Algunas de las obras compuestas por este multi-instrumentista fueron el cántico *Te ergo quae sumus*, a cuatro voces, instrumentado con violines, flautas y bajo continuo. De esta obra hizo otra copia en 1787 en la que modificó el bajo continuo y lo escribió para “clave”, haciendo gala de su amplio dominio instrumental.⁹¹⁸ Con estas mismas características compuso para las vísperas en 1792 otro cántico *Tè ergo sum*, con melodía y armonía diferentes a los anteriores.⁹¹⁹

La variedad y riqueza tímbrica y melódica de la obra de Regalado Támez imprimió a su producción un aire de constante renovación, más cercana a la producción operística (que se asomaba con el siglo venidero) que a la solemnidad de la homofonía y polifonía barrocas, olvidadas ya en las décadas pasadas.

En resumen, las obras musicales manuscritas que se resguardan en el archivo histórico de la arquidiócesis de Guadalajara, y en la catedral, nos dan claras pistas sobre el uso de instrumentos en la capilla, y un rápido vistazo nos muestra la constante renovación no sólo en sonoridad sino también en las dimensiones de la misma, pues el número de integrantes aumentaba en la medida de las posibilidades económicas y de la disposición de nuevos instrumentos y sus respectivos ejecutantes. El proceso enseñanza-aprendizaje de un instrumento musical se convirtió en una práctica cultural más que socorrida, incluso de sobrevivencia: aprender “otro” instrumento garantizaba aumentar las ganancias o el salario, o bien, asegurar el ingreso a las filas de la capilla musical. En algunos casos, el ser ministril habilidoso, podía dar cierto prestigio y reconocimiento social.

⁹¹⁷ AHAG, AC, L 12, 16 de febrero de 1769, fol. 79v.

⁹¹⁸ Recordemos que la catedral contó con este instrumento a partir de 1726. AHAG, Fondo musical: Pedro Regalado Támez, *Te ergo quae sumus*, GDL0025.

⁹¹⁹ AHAG, Fondo musical: Pedro Regalado Támez, *Tè ergo quae sumus*, GDL0024. Véase el mencionado inventario publicado en Durán, “Música y músicos de la catedral de Guadalajara...”, pp. 230-232.

Vientos metal

Clarín

El clarín es uno de los instrumentos de difícil identificación debido a las diversas maneras en que es registrado en la documentación.⁹²⁰ Es un instrumento de registro agudo y fue utilizado mayormente en el ámbito militar. El Diccionario de Autoridades (1726) lo define como: “Trompa de bronce derecha, que desde la boca por donde se toca, hasta el extremo por donde sale la voz, va igualmente ensanchándose, y el sonido que despide es muy agudo. Suele también hacerse con dos o tres vueltas para que despida mejor el aire, y así se usa modernamente”.⁹²¹ Esta última referencia (“dos o tres vueltas”) refiere en realidad a una transformación moderna que lo terminó convirtiendo en otro instrumento diferente (trompa), del que hablaré enseguida.

Por su potente sonoridad fue apto para las procesiones y fiestas extra muros de la catedral, como se explicará más adelante, pero debido a sus características y a sus recursos sonoros naturales, en las capillas catedralicias fue utilizado con el propósito de dar cuerpo (“llenar”) a las voces del coro, creándoles un fondo que también contribuyera a mantener la afinación de las voces del coro. No tenía como tarea “doblar” dichas voces puesto que sus recursos técnicos no lo permitían, especialmente porque no poseía llaves o pistones que le permitieran un mejor manejo del aire, y por ende, de la altura de las notas. Esta función también se descubre al revisar las obras musicales en las que se incluyen las partes correspondientes a este instrumento, que en su mayoría incluían clarín primero y segundo; rara vez para un solo clarín, detalle que a su vez revela la función que precisamente tenía en el ensamble sonoro. Dicho sea de paso, de una vez: el hecho de que las partes a ejecutar por los clarines, sean incluidas en la partitura, habla de la alta consideración e importancia que se le dio al instrumento, debido al efecto sonoro producido en combinación con las voces, oboes y violines.

La catedral de Guadalajara parece haber sido pionera en el uso de este aerófono, antecedendo no solo a la vallisoletana sino a la propia metropolitana de la ciudad de México, en donde se había introducido hacia 1736,⁹²² ejecutado por Dionisio Guerrero, y poco después por Francisco Rueda (1743), quien se

⁹²⁰ Históricamente ha sido identificado como trompeta, trompa, tuba, cornu, buccina, y hacia los siglos XVIII y XIX se le nombró como clairín, clarión, clario, clara, clareta, cornix, cornu, claro, y hasta *clásica*. Véase Pedrell, *Diccionario técnico de la música*, p. 93. Voz “Clarín”.

⁹²¹ *Diccionario de Autoridades* (tomo 2, 1729), Edición facsimilar: Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos, Madrid, 1964, p. 368. Voz: “Clarín”.

⁹²² Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México...”, p. 216.

encargará de promoverlo posteriormente en la catedral de Guadalajara, como se explicará más adelante.

Fue el mencionado Cristóbal Gallardo el primero que ofreció sus servicios y fue recibido en la capilla para tocar el “violín, abuey y clarín” en abril de 1723,⁹²³ y pese a la oposición del canónigo Cara Amo y Figueroa, el músico inició labores de inmediato, ganando 300 pesos anuales, salario nada despreciable para un recién llegado, que aunque no logró aumentarlo en algunos años pese a sus solicitudes, el cabildo le facilitaba “suplementos” (adelantos de salario) cuando éste se los requería.⁹²⁴ Tras su inesperada salida de la capilla, y su regreso meses después (febrero de 1734), fue recontratado pero ahora sólo con 200 pesos de salario, y pudo recuperar su anterior sueldo sólo hasta que volvió a ejecutar el clarín en la orquesta “acompañando las obras o papeles que para este efecto le ha de dar el maestro de capilla”.⁹²⁵ Incluso el propio cabildo le advirtió que “el día que dejare de ejecutarlo se le ha de echar punto para que pierda de dichos cien pesos lo que le corresponda”. En el afán aumentar sus ingresos y la variedad tímbrica de la capilla, Gallardo pidió a las autoridades le permitieran “enseñar a un muchacho”, además de continuar ejecutando los tres instrumentos con los que había sido admitido. Todo le fue concedido, incluso la petición de solicitar el monto de su salario de todo un año por adelantado, con el fin de “reedificar una casita”.⁹²⁶ Sin duda que este multi-instrumentista fue uno de los precursores en la transformación sonora de la capilla en la primera mitad del siglo. En el examen general practicado a todos los miembros de la capilla en 1744, el propio Gallardo fue el responsable de revisar a los aprendices de clarín.⁹²⁷

El caso de Joaquín Juárez, “músico corneta”, es por demás ilustrador de la dinámica sonora de la catedral guadalajarenses por aquellos años: en junio de 1737 solicitó aumento de salario y le fue concedido, logrando quedar en 100 pesos anuales, pero le fue solicitado que “en habiendo clarín dulce en la capilla use de él”.⁹²⁸ Los propios canónigos ya manifestaban que, en este caso: la corneta, era un instrumento que empezaba a perder el reinado del que había gozado durante más de un siglo, para ser sustituido precisamente por el clarín y la trompa. Luego de tocar indistintamente corneta y clarín, de manera sorpresiva, en agosto del año siguiente se ordenó borrar las plazas intotum de varios músicos,

⁹²³ AHAG, AC, L 9, 27 de abril de 1723, fol. 025v, 026f.

⁹²⁴ AHAG, AC, L 9, 11 de noviembre de 1728, fol. 121v.

⁹²⁵ AHAG, AC, L 10, 5 de octubre de 1734, fol. 38v.

⁹²⁶ AHAG, AC, L 10, 17 de noviembre de 1740, fol. 144f.

⁹²⁷ Véase Durán, *La escoleta y capilla de música...*, pp. 127-133.

⁹²⁸ AHAG, AC, L 10, 17 de noviembre de 1737, fol. 78v.

entre ellos el cornetero Juárez.⁹²⁹ La salida de Joaquín Juárez de la capilla, en 1738, marcó el fin del uso de la corneta puesto que no hubo quien más la tocara, pero el cobijo del “clarín dulce”, junto con los violines y oboes apenas ingresados décadas atrás, fortalecían el desarrollo de esa nueva dimensión sonora.

De este periodo (1730-1750) se conocen valiosas obras resguardadas en la iglesia catedral de Guadalajara, en las que se incluyeron los clarines. Una de ellas es de la autoría de Ignacio Jerusalem, insigne compositor napolitano radicado en la ciudad de México en donde también fue factor en la nueva instrumentación de la catedral metropolitana. Se trata del Responsorio a Nuestra Señora: *Que est ista que ascendit*,⁹³⁰ para cuatro voces, violines, clarines y timbales, que probablemente los clarines fueron ejecutados por el propio Gallardo, o bien, por Juárez o algunos de sus discípulos. Otra obra de Jerusalem, con la misma instrumentación es el Responsorio 3° del 1° Nocturno: *Natum vidimus*, para cuatro voces (SATB) con violines, clarines, timbales, bajo y órgano, fechada en 1764.

Otro compositor y ejecutante de clarín fue el mencionado Francisco Rueda quien llegó a Nueva España en 1743. Su hijo José Francisco Rueda, violinista y flautista, también trabajó en la capilla guadalajareña. Había sido invitado por José Cárdenas, comerciante, promotor de comedias y mayordomo del Hospital de indios de la ciudad de México. Al poco tiempo rompieron relaciones por problemas de dineros y Rueda partió hacia Guadalajara, donde tras realizar un examen de oposición, fue nombrado maestro de capilla en 1750.⁹³¹ Con la plaza en propiedad, el cabildo se ordenó que debía:

...enseñar a los monacillos o niños de coro y a los demás ministros de la capilla que quisieren aprender a tocar la trompa, violín y demás instrumentos que dicho don Francisco sabe tocar [clarín y flauta], presentando cada año los que hubiere enseñado para que se reconozca si ha cumplido con esta condición con que se nombra.⁹³²

⁹²⁹ AHAG, AC, L 10, 19 de agosto de 1738, fol. 90v.

⁹³⁰ Archivo Musical de la Catedral de Guadalajara (AMCG), Papeles de música (sin inventariar), Ignacio Jerusalem, Responsorio: *Que est ista que ascendit*.

⁹³¹ AHAG, AC, L 11, 3 de julio de 1750, fol. 65v. También AGI, *Contratación*, 5486, N.3, R.15, Expediente de información y licencia de pasajero a indias de José de Cárdenas, 19 de abril de 1743. Véase también Gembero Ustárroz, “Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): Estudio preliminar”, en Gembero y Ros-Fábregas *op. cit.*, pp. 18-58.

⁹³² AHAG, AC, L 11, 3 de julio de 1750, fol. 65v.

Su presencia en la capilla marcó un antes y un después por las razones que a lo largo de esta investigación iremos exponiendo. Una de ellas es haber promovido el uso de nuevos instrumentos como el clarín y las trompas, además de que pidió que éstos fueran enseñados en la escoleta.⁹³³ Tadeo Fonseca, quien lideró los clarines en la década de 1760, fue admitido en enero de 1762 luego de un examen presentado al propio Rueda, que dictaminó su “suficiencia”.⁹³⁴ Fonseca mantenía también la plaza de monaguillo, y renunció a ella tres años después para dedicarse solamente a tocar los clarines y las trompas, tarea que realizó hasta su muerte en 1769, sustituido por Alejandro de Soto.⁹³⁵

Su propio hijo, Simón Mariano Rueda, ejecutaba los clarines y trompas, además del violín y ser cantollanista, lo que le valió también la tarea de “ayudante de sochantre”, con salario de cien pesos anuales.⁹³⁶ Posteriormente, en 1764, se trasladó a la catedral de Valladolid,⁹³⁷ convirtiéndose en pieza clave en la introducción de los clarines y trompas en aquella catedral.

Mientras ocupó la maestría de la capilla tapatía (1750-1769), Francisco Rueda compuso varias obras en las que incluyó los clarines, como el villancico a ocho voces para dos coros: Ah, de la tierra, instrumentado con violines, clarines y bajo. Mientras el tiple del primer coro y los violines, primero y segundo, desarrollan virtuosos pasajes cercanos a lo operístico, el bajo (interpretado por el órgano) y los clarines (primero y segundo) acompañan majestuosamente el allegro, en el que ambos clarines parecen generar un efecto envolvente hacia todas las voces del coro. Sin duda que Rueda estaba consciente del alcance y la mística sonora de estos, así como de su profunda capacidad armónica. Es por eso que no dudó en aplicarlos a su obra, como también lo hizo en otro villancico: Navidad con violines y clarines, para “voz sola” de tiple, e incluye el recitado: “Pues ya dejó vencida”, y el aria: “Armónico clarín y métrico timbal”.⁹³⁸ Cabe señalar que los clarines solamente acompañan el aria, misma que hace alusión al

⁹³³ Véase Durán, *La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara...*

⁹³⁴ AHAG, AC, L 12, 21 de enero de 1762, fol. 020 V; y 19 de mayo de 1769, fol. 081v.

⁹³⁵ AHAG, AC, L 12, 15 de junio de 1765, fol. 45f. Ver también AHAG, Sección Gobierno, Serie Catedral, Nómina pagos empleados, 1744-1774, caja 4., s/f. “Tercio en Fábrica de fin de diciembre de 1768”. Registra pago de 50 pesos “A Fonseca por las trompas”.

⁹³⁶ AHAG, AC, L 12, 3 de julio de 1762, fol. 039f.

⁹³⁷ Al parecer, Simón Rueda abandonó Guadalajara por problemas amorosos con su prometida, María Javiera Pico, aunque principalmente con la familia de ésta, específicamente con su padre. Véase Carvajal, Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII...”, p. 162.

⁹³⁸ Véase AMCG, Papeles de música, Obras de Francisco Rueda.

uso del instrumento para rendir pleitesía y adorar a Jesucristo en su nacimiento: “Armónico clarín y métrico timbal, mi acento en el confín de un célebre portal...”. Resulta sumamente revelador el hecho de que en el “nuevo estilo”, con sus nuevas formas de adoración musical dieciochescas y sus novedosas sonoridades instrumentales, éstas se hagan patentes también en el canto, en el discurso poético que rinde homenaje al propio instrumento y a sus cualidades armónicas que propician la festividad y la algarabía. Es por ello que en más de una ocasión las autoridades eclesiásticas sugirieron que tanto clarines como trompas y timbales tenían que ser excluidos del conjunto “por su carácter bélico, alejados de la gravedad del coro”. En el caso del cabildo metropolitano, algunos canónigos, los más progresistas, respondieron al obispo Lorenzana en defensa de su uso, y sostuvieron que estos “instrumentos daban un lleno a las funciones clásicas”, además de seguir una tradición que era ya común “en los templos de España”.⁹³⁹ La misma discusión sobre incluir o excluir ciertos instrumentos como los violines, fue constante entre músicos y autoridades, de manera que el IV Concilio Provincial Mexicano (1771) fue la ocasión perfecta para poner sobre la mesa el tema, de lo que podemos adelantar que los músicos y su oficio (sin participar ellos directamente en las sesiones del Concilio) resultaron los grandes triunfadores, por razones que aquí he venido exponiendo.⁹⁴⁰

El caso del villancico: *Resuenen los violines*,⁹⁴¹ dedicado a la Concepción de María y resguardado en la catedral neogallega, abona a la idea de exaltación de un instrumento como los violines y los clarines, más allá de la advocación a la que es dedicada la obra. Es de la autoría de Jerusalem y está escrito a ocho voces para dos coros, violines, trompas y órgano; y aunque en su dotación no hay una parte para los clarines, el texto cantado hace patente su presencia: “Resuenen los violines, las cajas⁹⁴² y los clarines, y en dulce melodía aplaudan a María”. Se trata pues, de una alusión alegórica a los clarines, que representan el regocijo y la fiesta en la que se había transformado la nueva manera de adoración, sea a la virgen, a Jesús o cualquier otra entidad. En el imaginario y la cosmovisión de los compositores novohispanos (o radicados acá) se habían asimilado ya estas sonoridades, como lo constató el conocido poema de Sor Juana Inés de la Cruz, “So-

⁹³⁹ Véase Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México...”, pp. 216-217.

⁹⁴⁰ Véanse los valiosos apuntes sobre el tema en Torres Medina, *Los músicos de la catedral metropolitana...*, pp. 44-51.

⁹⁴¹ Véase AMCG, Obras de Ignacio Jerusalem.

⁹⁴² “Cajas”: percusión redoblante de tipo militar, cilíndrico de doble membrana y con entorchado de cuerda tensada sobre la membrana que no era ejecutada. Véase Contreras Arias, *Atlas cultural de México: Música*, SEP, INAH, Ed. Planeta, México, 1988, p. 92.

noro clarín del viento”, puesto en metro por Manuel de Mesa (h1725-1773). O bien, el villancico policoral de Antonio de Salazar: “Suenen clarines alegres...”, que tampoco los incluye en la dotación pero que desde el título les otorgó incluso una característica propia de un exaltado estado de ánimo: “alegres”.⁹⁴³

Los clarines siguieron ejecutándose en la catedral guadalajareña durante todo el siglo, según lo registra el mencionado inventario levantado en 1790 en el que se especifica que la iglesia posee “dos pares de Clarines, que estos y las Trompas, están en poder de Cristóbal Solís”,⁹⁴⁴ quien se desempeñaba como violinista, flautista, clarinista y trompista, tareas que ejerció hasta poco después de finalizar el siglo.

Por razones hasta ahora poco esclarecidas, el caso de la catedral de Valladolid y la incorporación de los clarines a su conjunto es un poco extraño. Las menciones al instrumento más antiguas que se conocen datan de 1747, cuando se hacían los preparativos para la Jura de Fernando VI, festejo ordenado en todas las posesiones hispánicas en América.⁹⁴⁵ Los dos cabildos, civil y catedral,

⁹⁴³ Véase Tudela Calvo, “Antonio de Salazar (1650-1703) y los villancicos policorales: ¡Suenen, suenen clarines alegres? (1703)”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *I Coloquio Muscat: Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, México, 2006, pp. 105-136. Y Lucero Enríquez, Drew Davis y Analía Chernavsky, *Catálogo de obras de música del Archivo del cabildo catedral metropolitano de México, I: Villancicos y cantadas*, UNAM, México, 2014, p. 130.

⁹⁴⁴ AHAG, *Libro de inventario de todos los bienes y alhajas...*, fol. 275.

⁹⁴⁵ Calvo, Thomas, “La jura de Fernando VI en Guadalajara (1747): de la religión real a la festividad”, en *Takwá*, núm. 8, Otoño 2005, pp. 67-92. La Jura de Fernando VI parece haber sido un parteaguas en el desarrollo de la fiesta pública de carácter ilustrado, parte de la política borbónica de fuerte carga “anticlerical”. Véase Drew Davies, “El triunfo de la Iglesia: villancicos dieciochescos para san Pedro”, en Patricia Díaz Cayeros (ed.), *2 Coloquio Muscat: Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2007, p. 96. Por otra parte, Mazín sostiene que al concluir la construcción de la catedral de Valladolid (1745), inició una nueva etapa en la que “las formas de culto, la beneficencia, las expresiones artísticas...”, entre otra manifestaciones, “experimentaron un florecimiento a partir del segundo tercio del siglo XVIII”. La Jura de Fernando VI, la conclusión de la catedral (que tantos problemas había provocado su construcción. Véase Durán, *La escoleta y capilla de música...*, pp. 88-89.), así como la renovación tímbrica y del discurso musical, por estos años, considero que no es una mera coincidencia, y que más bien forman parte de un mismo proceso de transformación que, en su parte política y económica, lo abordé en el primer capítulo de esta investigación. Véase Mazín, “La música en las catedrales de la Nueva España.

eran partícipes activos y responsables de las ceremonias concernientes a exaltar el poder del monarca a través de la fiesta del “gran teatro para las comedias”. Es por ello que se comisionó a Sebastián Cortés para ir en busca varios elementos para la fiesta, entre ellos la consigna de traer un “clarinero” de Querétaro, de quienes se decía: eran muy apropiados.⁹⁴⁶ Se trató de una fastuosa fiesta en la que participaron las máximas autoridades de la ciudad, así como un sinnúmero de artesanos de diferentes oficios en el diseño de los carros, templete, altares, y hasta un pedestal para una “estatua de Venus”.⁹⁴⁷ Esta fiesta había superado en mucho a la realizada en 1711, tras la victoria de Felipe V en la larga guerra de sucesión.⁹⁴⁸

Los músicos que participaron eran los de la catedral, pues eran los más diestros en la región: el mencionado maestro de capilla Gavino Leal, Miguel Artega, Cristóbal Orejón, José de Serpa, entre otros. En la relación de gastos de esta imponente celebración descubrimos la marcada presencia de los clarines y timbales por obvias razones: su evocación marcial y su majestuosidad tímbrica. Dichos clarines fueron traídos tanto de Querétaro como de Tzintzuntzan, además de los que seguramente había en la ciudad, y si antes no habían sido incorporados a la capilla catedralicia, fue ésta una inmejorable oportunidad para hacerlo, sobre todo por el antecedente de que ya se contaban con ellos en las catedrales de México y Guadalajara. Muy probablemente uno o alguno de los músicos mencionados hayan tocado eventualmente clarines en la catedral, pero lo cierto es que el primer intento documentado para ocupar una plaza de clarín fue presentado en 1758 por el mencionado Vicente Ferrer González, que entre los instrumentos que dominada estaban los clarines y las trompas. Se presentó ante las autoridades para una demostración de sus habilidades con el instrumento, pero la mala calidad de éste no hizo justicia, además de que se trataba de un instrumento “de guerra” que no estaba en tono ni “hecho para la iglesia porque los clarines eclesiásticos son de diferente figura y de más dulzura en la voz”.⁹⁴⁹

Luego de este primer intento serio, aunque infructuoso, de instaurar la plaza de clarín, tuvieron que pasar algunos años para lograrlo. La primera plaza se

La capilla de Valladolid de Michoacán (siglos XVI-XVIII)”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *I Coloquio Musicat: Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, México, 2006, p. 214.

⁹⁴⁶ AHMM, Sección Gobierno, c-43, exp. 29, 1747, fol. 15f.

⁹⁴⁷ AHMM, Sección Gobierno, c-43, exp. 29, 1747, fol. 4f.

⁹⁴⁸ AHMM, Sección Gobierno, c-10, exp. 8-A, 1711.

⁹⁴⁹ Véase Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 298.

concretó hasta 1764 y la ocupó el mencionado Simón Mariano Rueda, quien había sido músico de la catedral de Guadalajara cuando en ella fue maestro de capilla su padre, Francisco Rueda (véase *supra*). Simón Mariano dejó la plaza de la que era propietario en la catedral de Guadalajara y solicitó la plaza de cantollanista y tenor bajo en Michoacán, y gracias a sus asombrosas habilidades en el canto le fue concedida la de sochantre, con el compromiso de “tocar los instrumentos que conocía cuando se le pidiera”,⁹⁵⁰ que eran el violín, trompa y clarín, además de instruir en estos instrumentos y en canto a los infantes. Todo ello con el asombroso salario de 600 pesos anuales.⁹⁵¹ El cabildo vallisoletano estaba convencido de que Mariano desarrollaría una carrera eclesiástica, a juzgar por su destreza en el canto llano. Pero al poco tiempo éste contrajo matrimonio con una comedianta, lo que le valió ser desplazado. Otro elemento que tuvo en su contra fue el complicado temperamento que con regular frecuencia lo hacía estar en serios problemas, como cuando el propio maestro de capilla, Carlos Pera, lo tuvo que denunciar ante el santo oficio por haber arrebatado “de las manos del archivero de la santa Iglesia todos los papeles de la santa misa y habiéndolos hecho pedazos se los puso debajo de sus pies con escándalo...”, por lo que fue señalada como un “mal cristiano”.⁹⁵² Con todo, el talento y la destreza le valió siempre mantener un lugar en la capilla, y uno de esos lugares fue la enseñanza de los instrumentos que dominaba, requisito que se pedía a todos quienes sabían ejecutar instrumentos que no era tan común encontrar. Otro clarinista que ingresó en 1776 fue el ya mencionado Manuel de Sales, quien además también tocaba fagot, oboe, bajón dulce, entre otros, y también le fue requerida la enseñanza en el Colegio de infantes.⁹⁵³

El compositor y organista Manuel Sendejas y Ferrer, alumno y protegido del organista mayor Juan de Aragón, escribió varias obras entre salves, misas y magníficats, en los que incluyó clarines, como el *Magnificat* para dos coros, instrumentado con violines y clarines, compuesto en 1769, el mismo año en que murió en Guadalajara su colega Francisco Rueda, padre del controvertido Simón Mariano.

En el Archivo Musical del Conservatorio de las Rosas (Morelia, Michoacán), se encuentran algunas obras que también incluyen clarines en su dotación, como la Misa a 4 con violines y clarines, de la autoría de Thomas de Ochando,

⁹⁵⁰ Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, p. 161.

⁹⁵¹ AHCM, AC, L 26, 23 de octubre de 1764, fol. 152v.

⁹⁵² Archivo General de la Nación (AGN), Inquisición 1162, 3 de junio de 1776, fol. 228f.

⁹⁵³ AHCM, libro 31, 5 de julio de 1776, fol. 391.

que muy probablemente sea la misma que registró Banegas Galván en su inventario de papeles de música de la catedral vallisoletana, en 1904: “Ochando, Misa 4 voces 6 instrumentos”.⁹⁵⁴ Según Marín, Ochando fue uno de los compositores de mediados del siglo XVIII, más conocidos en toda la Nueva España.⁹⁵⁵

Las fiestas públicas con motivo de la llegada de alguna autoridad (obispo, presidente o gobernador) requerían la participación conjunta de los cabildos civil y eclesiástico; en estos festejos se desplegaba toda la parafernalia majestuosidad de un ritual constituido por diferentes elementos visuales y sonoros (véase *supra*, la Jura de 1747). Una de esas fiestas era la de Corpus Christi, que aunque en el siglo XVIII ya no poseía la fastuosidad de antaño,⁹⁵⁶ seguía constituyendo un acto público cargado de una teatralidad triunfalista de la Iglesia sobre las fuerzas oscuras.⁹⁵⁷ Guadalajara y Valladolid no fueron la excepción; se tiene registro de la festividad michoacana de 1770 en la que además de la gran movilización del pueblo en general, se contó con el despliegue de una logística precisa para convertir la catedral, las calles y las plazas en un espacio fusionado por la devoción, el color, olores, cantos y música. Bajo la dirección de las autoridades civiles y eclesiásticas, en los trasfondos sonoros participaron músicos de clarines, tambores y pífanos,⁹⁵⁸ a los que se les pagó “dos reales a cada uno”, y juntos llenaron con sus instrumentos todos los rincones de la ciudad.⁹⁵⁹ Si bien no era nada nuevo que los clarines se escucharan en espacios abiertos, en fiestas públicas (de hecho ése era su origen), ahora resonaban en una festividad reli-

⁹⁵⁴ Archivo Musical del Conservatorio de las Rosas (AMCR), Morelia, Michoacán, Núm. 42, MBJ: 39. (Información proporcionada por la Dra. Violeta Carvajal). Y AHCM, Francisco Banegas Galván, *Ynventario General de las obras de música que tiene el Archivo de esta Santa Iglesia, en la fecha, formado en la chantría del Sr. Prebendado*. Morelia, Catedral de Morelia, 1902, fol. 5f. También de Ochando: “Misa. 4 voces y órgano”, fol. 9f. Manuscrito.

⁹⁵⁵ Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México...”, p. 501.

⁹⁵⁶ Nelly Sigaut, “La fiesta de Corpus Christi”, en Montserrat Galí Boadella y Morelos Torres Aguilar (eds.), *3º Coloquio Musicat. Lo sagrado y los profano en la festividad de Corpus Christi*, UNAM, México, 2008, p. 40.

⁹⁵⁷ Israel Álvarez Moctezuma, “*Civitas templum*. La fundación de la fiesta de corpus”, en Montserrat Galí Boadella y Morelos Torres Aguilar (eds.), *3º Coloquio Musicat. Lo sagrado y los profano en la festividad de Corpus Christi...*, p. 58.

⁹⁵⁸ Dato que a su vez prueba la pervivencia de la vieja y pequeña flauta travesera sin llaves, que ejecutada en este trío (con tambor y clarín) fue muy socorrida en las “ámbitos populares relacionados con la Iglesia, mayormente en novohispanos con residencia entre culturas indígenas”. Véase Contreras Arias, *Atlas cultural de México: Música*, p. 108.

⁹⁵⁹ AHMM, Sección Gobierno, c-45, exp. 6, 30 de junio de 1770.

giosa patrocinada desde la catedral, el centro neurálgico de la administración de la fe cristiana.

Queda claro pues, que en el crecimiento de la capilla vallisoletana, detectado desde el segundo tercio del siglo, se reconoce la valiosa función de los clarines, además de los violines y flautas, antes comentados, y las trompas, que enseguida explicaremos. Este dinamismo fue posible gracias a un “impulso económico” de la fábrica espiritual, así como a la “adhesión a los modelos estéticos musicales de otras catedrales novohispanas”.⁹⁶⁰ Dichos modelos habían tenido su origen en la cultura italiana primero, y centroeuropea después, y una vez sometidos al complejo proceso de sincretismo americano, fueron fuertemente hispanizados bajo la fastuosa ritualidad novohispana.⁹⁶¹

Trompas

Como pudo apreciarse en las líneas precedentes, quien tocaba clarines casi por lo regular tocaba también las trompas, debido a la semejanza entre ambos aerófonos, por lo que solían tener funciones análogas. El instrumento fue conocido también como “corno”, por su figura torcida, aunque en la documentación del siglo XVIII aparecen mayoritariamente como trompas. Su incorporación en las catedrales estudiadas fue muy posterior a su incorporación en la catedral metropolitana, de donde se tiene noticia de que las primeras trompas fueron utilizadas hacia 1736, tan sólo dos años después de la Real Capilla de España, en donde la ejecutó Juan Martín Blumestengle por lo menos a partir de 1734.⁹⁶²

Se sabe del caso de dos músicos que en 1750 se presentaron ante el cabildo vallisoletano para solicitar la plaza de “ministril”. Uno de ellos era Pedro José Bernardez, quien tocaba “violín, oboe, trompa y flauta”, y su acompañante, del que se ignora su nombre y tocaba “arpa, trompa y flauta”. Ambos provenían de Guadalajara, y luego de su solicitud, el cabildo resolvió que no podían ser admitidos por no haber “manera de hacer constar sus habilidades”,⁹⁶³ es decir,

⁹⁶⁰ Carvajal, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán...”, p. 96.

⁹⁶¹ Cfr. Sigaut, “La fiesta de Corpus Christi”.

⁹⁶² Moreno, Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española*, tomo 4: Siglo XVIII, Alianza, España, 1985, p. 33. En el caso de la catedral de México, se le atribuye a Dionisio Guerrero y a Ignacio Pedrosa la introducción de las trompas, quienes además de hábil ejecución del instrumento, poseían especial destreza en la lectura de la partitura a primera vista. Ver Véase Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México...”, p. 217.

⁹⁶³ En Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán...”, pp. 297-298.

ni ellos, ni la catedral, tenían en posesión los instrumentos requeridos. Tres años después, el músico Manuel Vargas también solicitó tocar la trompa y le fue negado por las mismas razones.

Lo que se advierte en estos hechos es que fuera del ámbito eclesiástico (en las fiestas civiles) las trompas gozaban ya de cierta popularidad en el occidente del reino, como quedó dicho. Y al no contar la capilla con tales instrumentos, la catedral se apresuró a encargarlos a la ciudad de México, de donde al parecer las obtuvieron hacia 1755. La primera mención de una plaza formal de trompa corresponde a 1757, a cargo del aferrado Manuel Vargas, que parece ser quien la introdujo en la capilla ocupando la plaza de trompa primera por más de una década. Posteriormente, en 1764, tenía a su cargo la instrucción del instrumento a varios infantes, en el recién fundado Colegio. Uno de esos infantes fue José Luis Camarena quien en 1766 solicitó y le fue concedida la plaza de trompa segunda con 150 pesos anuales, con lo que pudo obtener ingresos para ayudar a su “padre enfermo y sus hermanos”.⁹⁶⁴ En el mismo año se sumó como trompista y tololochista el mencionado José Antonio Mora,⁹⁶⁵ y durante varios años fueron Mora y Camarena primera y segunda trompas, respectivamente.

El celo por parte de los canónigos de cuidar y vigilar la práctica musical al interior de la capilla en ocasiones contrastaba con lo que los propios músicos tenían que hacer fuera de ésta para aumentar sus ganancias, como tocar, cantar en otros templos, o impartir instrucción a los interesados. Estas prácticas provocaban que en ocasiones fueran fuertemente sancionados.⁹⁶⁶ Algunos músicos solían solicitar en préstamo externo las trompas que eran propiedad de la catedral, bajo el argumento de “ejercitarse”, pero el propio cabildo descubría que eran utilizadas para “tocar en los fandangos y las dedican a otros usos profanos”.⁹⁶⁷ La restricción en el préstamo de los instrumentos procuraba evitar sanciones por el mal uso que de él pudieran hacer. Algunos de los inventarios que he mencionado dan cuenta tanto del estado de un instrumento como de su resguardo.

⁹⁶⁴ Carvajal Ávila, “El Colegio de infantes del Salvador y Santos Ángeles. Semillero de la tradición musical...”, p. 115.

⁹⁶⁵ AHCM, AC, L 27, 23 de abril de 1766, fol. 33v.

⁹⁶⁶ Véase el caso, entre muchos otros, del segundo organista de la catedral de Guadalajara, Clemente Dávila, quien en 1718 se le advirtió que, de salir “a cantar en capilla de afuera”, le sería borrada su plaza. Véase Durán, *La escoleta y capilla de música...*, pp. 174-175. Sobre este tema, para el caso de los músicos de la catedral de México, véase el amplio estudio ya citado: Raúl Medina, *Los músicos de la catedral metropolitana...*

⁹⁶⁷ AHCM, AC, L 27, 9 de febrero de 1767, fol. 144-145f.

Los mencionados músicos: Vicente Ferrer González, Simón Mariano Rueda y Manuel de Sales, entre otros ejecutantes de clarín, también tocaron trompas. Y según se desprende del acervo musical, la presencia de éstas en la capilla rebasó a los clarines, debido probablemente a los mayores recursos y posibilidades de acompañamiento. La mayoría de las obras hasta ahora citadas, de la segunda mitad del siglo XVIII que incluyen violines y oboes, también incluyen trompas, puesto que estos timbres figuraron por décadas como un trío sonoro bastante socorrido por los compositores. Baste por ahora mencionar un par de obras más del ya citado Cayetano Perea, quien compuso en 1771 una Misa a 4 de difuntos con violines y trompas,⁹⁶⁸ así como el Salmo *Beatus vir* a cinco voces con violines y trompas (1790), y la Misa a 4 voces con violines, oboes u trompas, ambas de la autoría del organista, cantollanista y polifonista Juan José Echeverría (1757-1795). Hay que decir que la obra de este autor está muy bien representada en el archivo vallisoletano.⁹⁶⁹

La capilla guadalajareña tuvo su primer contacto con la trompa a través del compositor español, Francisco Rueda, cuando fue aceptado como maestro de capilla, en julio de 1750.⁹⁷⁰ En esa misma ocasión le fue señalada la obligación de enseñar a tocar en “la trompa, violín y demás instrumentos” que dominaba.⁹⁷¹ Uno de los primeros en ejecutar el instrumento, discípulo de Rueda, fue Alejandro de Soto, que del violín pasó a ejecutar la trompa con admirable paciencia en el aprendizaje, pues luego de ser rechazado en 1755,⁹⁷² insistió hasta que finalmente obtuvo su plaza, manteniéndola (además del clarín y el violín) hasta finales de la década de 1770.⁹⁷³

El compositor y maestro de capilla, Pedro Regalado Támez, fue otro impulsor del uso de las trompas en la capilla. Aunque su principal instrumento era el violón, en 1761 solicitó aumento de salario argumentando el apoyo que daba a la capilla en la “flauta, trompa y clarín”.⁹⁷⁴ Debemos considerar a Regalado como uno de los visionarios que muy desde muy temprano descubrieron que

⁹⁶⁸ Bernal Jiménez, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid*, p. 42.

⁹⁶⁹ Bernal Jiménez, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid*, p. 44.

⁹⁷⁰ AHAG, AC, L 11,

⁹⁷¹ AHAG, AC, L 11, 3 de julio de 1750, fol. 65v.

⁹⁷² AHAG, AC, L 11, 11 de agosto de 1755, fol. 174v.

⁹⁷³ AHAG, AC, L 12, 31 de marzo de 1772, fol. 122f; AHAG, AC, L 12, 3 de septiembre de 1778.

⁹⁷⁴ AHAG, AC, L 12, 31 de agosto de 1761, fol. 017 V.

el nuevo camino de las capillas musicales serían los vientos metales, como se aprecia en su vasta producción que en su momento (Cap. V) comentaremos ampliamente. Los ya mencionados Tadeo Fonseca (1762-1769) y Simón Mariano Rueda (1762-1765) fueron también trompistas, y hacia 1778, se sumaron otros como el capellán de coro Tomás de Aguilar, quien “por las trompas” recibió 100 pesos de aumento en su salario.⁹⁷⁵

El instrumento siguió gozando de importante presencia hacia el final de siglo; en noviembre de 1784, el mencionado Cristóbal Solís solicitó alguna de las plazas de “trompa, clarín o violín”.⁹⁷⁶ Sería la necesidad en la capilla, su entusiasmo de Solís o su poder de convencimiento, el caso es que le otorgaron las tres plazas “con la calidad de asistir diariamente a la Escoleta para que se acabe de perfeccionar”.⁹⁷⁷ Incluso, en el inventario de 1790 se registran “siete trompas”, de las cuales “tres están inservibles”, y dos pares de oboes, y todo estaba “en poder de Cristóbal Solís”,⁹⁷⁸ quien ya se había convertido en el brazo derecho del maestro de capilla interino y “maestro de instrumentos”, Pedro Regalado Támez.

Son muchas y variadas las obras que constatan la presencia de las trompas, baste citar algunas que considero fundamentales en el repertorio neogallego. Una de las primeras obras en las que se hace alusión al aerófono es la citada Cantada: *Beneplácito marciales (Marciales estruendos)*,⁹⁷⁹ de “Torres”,⁹⁸⁰ a la que el maestro de capilla José Rosales (1736-1739 y 1745-1749) le hizo arreglos agrupando ocho voces en dos coros con violines, oboes y bajo (arpa u órgano). Y aunque no aparecen las trompas en la instrumentación, en su primer verso se

⁹⁷⁵ AHAG, Cabildo caja 1, clavería, 1770-1790, s/fol.; y AC, L 12, 3 de septiembre de 1778; y Cuadrante de coro, 1780.

⁹⁷⁶ AHAG, L 13, 17 de noviembre de 1784, fol. 87f.

⁹⁷⁷ AHAG, L 13, 17 2 de diciembre de 1784, fol. 87v

⁹⁷⁸ AHAG, *Libro de inventario de todos los bienes y alhajas...*, fol. 275.

⁹⁷⁹ AMCG, Papeles de música, Torres y José Rosales, *Marciales estruendos*.

⁹⁸⁰ Las obras musicales novohispanas firmadas sólo con “Torres” han suscitado infinidad de discusiones sobre la verdadera identidad del autor referido. En este caso, como ya se dijo, puede tratarse de Joseph de Torres y Martínez Bravo (c1665-1738), compositor, editor y maestro de la Capilla Real en Madrid. Sobre esta discusión remito a los siguientes autores: Gustavo Parra Delgado, *Un libro didáctico del siglo XVIII para la enseñanza de la composición*, Editorial Universitat Politècnica de València, CSIC, España, 2010; Rubén Valenzuela, “El libro para órgano de Joseph de Torres: un estudio de autorías”, *Heterofonía*, núms. 120-121, CENIDIM, 1999; Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española*, tomo 4: Siglo XVIII, Alianza, España, 1985; y el ya citado Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México...”, pp. 265 y 569.

expresa: “Marciales estruendos de trompas y cajas, a Pedro prevengan con ruidoso estruendo”. Esta mención al instrumento, en estos años en que aún no se incorporaba a la capilla musical, equivale a una alusión metafórica similar a las capturadas por los pintores novohispanos en infinidad de cuadros con temas bíblicos, en los que se pretende traducir a un lenguaje visual elementos que sólo corresponden a la música celestial, que ni siquiera es auditiva sino ideal, es decir, que no la producen ni escuchan los humanos (véase *infra*).⁹⁸¹

Es evidente que esta alusión a las trompas, cajas y el “ruidoso estruendo”, aunque dedicada a san Pedro, en todo caso nos está transmitiendo una realidad festiva que corresponde más al mundo profano que al religioso, pues en los recibimientos de presidentes y gobernadores, obispos y otros altos funcionarios así como en las Juras al rey, la festividad era tal que incluía juegos, pirotecnia, corridas de toros, bailes, y había que llenar las calles y plazas con música sonora, por lo que los clarines, trompas y cajas⁹⁸² (percusión) eran fundamentales, propios de una “fiesta barroca”.⁹⁸³

Como es sabido, esta realidad sonora profana fue trasladada a la realidad de las iglesias catedrales, y es cuando lo metafórico y sagrado se volvió concreto y hasta mundano.⁹⁸⁴ Del acervo guadalajareño, las primeras obras que incluyen trompas fueron las del propio introductor del instrumento, Francisco Rueda. Podemos citar por lo menos dos de ellas: Villancico *A Pedro divino*, a 4 voces (S1, S2, A1, T), con bajo, violines y trompas, fechada en 1750.⁹⁸⁵ En esta obra, como algunas de las comentadas, también se hace reconocimiento explícito a la alabanza a san Pedro por medio de instrumentos musicales, más que sólo con el canto: “A Pedro divino festivos aclamen en liras de aljófar sonoros cristales...”. Otro de sus villancicos es: Si de Cristo las glorias, que también se cantó con otra

⁹⁸¹ Véase Drew Davis, “La armonía de la conversión: ángeles músicos en la arquitectura novohispana y el pensamiento agustino-neoplatónica”, en Lucero Enríquez (ed.), 4° Coloquio Musicat: *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009, p. 45. También, Salvador Moreno, *Ángeles músicos en México*, Ed. Revista de Artes, México, 1957.

⁹⁸² Archivo Municipal de Guadalajara (AMG), Libro de actas núm. 13, 1708-1716, 10 de octubre de 1710, Real Cédula ordenando hacer la Jura, fol. 28f; Libro de actas núm. 13, 1708-1716, 29 de julio de 1711, Pendón, con “cajas, trompetas y chirimías”, fol. 32f.

⁹⁸³ Thomas Calvo, “La jura de Fernando VI en Guadalajara (1747)...”. También Víctor Mínguez, “Reyes absolutos y ciudades leales. Las proclamaciones de Fernando VI en la Nueva España”, en *Tiempos de América*, núm. 2, 1998, pp. 19-33.

⁹⁸⁴ Cfr. Davies, “La armonía de la conversión: ángeles músicos...”, p. 44.

⁹⁸⁵ AMCG, Fondo musical, Francisco Rueda, *Denle parabienes/ A Pedro divino*. Cat-Gdl.0144.

letra (tipo contrafactum): “A el mesías las ansias esperan...”.⁹⁸⁶ Está escrito para dos coros: el primero hace “solo” en la voz de tiple, y el segundo lo integran el tiple, tenor y bajo. Incluye violines y trompas, y está fechado en 1752, dos años después de que Rueda asumiera la maestría de la capilla musical.

En el acervo de la catedral en proceso de inventario también se encuentran obras con trompas del citado Manuel Delgado (músico de la catedral de México y de Valladolid): Misa a 4, con violines, trompas y bajo; y de los maestros de capilla Miguel Placeres (1769-1770 y 1775-1803) y Pedro Regalado (1783 y 1803), quienes compusieron un considerable repertorio para la catedral en el que las trompas están muy bien representadas. Es el mismo caso con las obras del compositor Ignacio Jerusalem, que aunque no laboró ni en la capilla guadalajareña ni en la vallisoletana, en ellas se ejecutó buena parte de su obra, en las que dio especial lugar a las trompas en dúo con los violines; podría decirse que es el autor novohispano que mejor representó al instrumento (véase Anexo: Inventario de obras musicales).

Serpentón

El serpentón tuvo una historia solitaria y tardía en el occidente del reino novohispano, y debo insistir en que su identificación en los documentos es sumamente confusa, como lo ha sido con otros instrumentos aludidos.⁹⁸⁷ La catedral de México lo incorporó hasta ya iniciado el siglo XIX; mientras que la de Valladolid parece no haberlo incluido en su dotación.⁹⁸⁸

Se trata de un aerófono de “boquilla de copa” como las trompetas, y de tubería cónica; es de registro grave y con funciones análogas al “baxón, pero mayor y más largo. Lat. Tuba serpentina”.⁹⁸⁹ Junto con el fagot, el corno bajo y el oficleido, es uno de los antecesores de la moderna tuba. La modificación de la altura de las notas emitidas se produce a través de obturar o desobturar orificios

⁹⁸⁶ AMCG, Fondo musical, Francisco Rueda, *Si de Cristo las glorias*. Cat-Gdl.0039.

⁹⁸⁷ Véase Roubina, “El toloche en las artes de México...”.

⁹⁸⁸ En otras catedrales como en Lima, se utilizó hacia 1816, por el músico italiano Andrés Bolognesi, quien a su vez animó e instruyó a Felipe Aguilar para ejecutarlo. Véase Andrés Sas, *La música en la catedral de Lima durante el virreinato*, Primera parte: Historia general, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú, Lima, 1970-1971, p. 146.

⁹⁸⁹ Diccionario de *Autoridades* (tomo 6, 1739), Edición facsimilar: Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos, Madrid, 1964, p. 98, voz “Serpentón”.

(seis), pues no poseía llaves ni ningún otro mecanismo similar.⁹⁹⁰ Y aunque era construido en madera (forrado en piel, similar a los cornetos del siglo XVII), su sonido es del tipo de las trompetas. Su nombre viene de su “forma de un tubo enroscado como una serpiente, lo que le hacía menos largo”.⁹⁹¹ Debo agregar que con este nombre (“serpentón”) los escribanos y secretarios de los cabildos parecen haberse referido también al cordófono contrabajo, o de manera genérica a diversos instrumentos de registro bajo. Así, en la catedral de Puebla se refieren en 1776 a “un serpentón que lo volvieron contrabajo”;⁹⁹² y en Guadalajara el inventario de 1790 registra un “serpentón o contrabajo”.⁹⁹³ Esto remite a un problema que trataremos de esclarecer en las siguientes líneas.

Si bien las investigaciones hechas hasta ahora nos pueden hacer dudar del real uso del instrumento en la capilla tapatúa (por lo menos durante la segunda mitad del siglo XVIII), el incluirlo en esta relación es debido a algunas menciones que de él se hace en documentación por demás valiosa: inventario de bienes, testamentos, papeles de música y, desde luego, actas del cabildo catedral.

Entre los músicos que tocaban instrumentos de voces graves, en la catedral guadalajareña, estaba el contrabajista José Antonio Segura, quien ingresó en 1757 (véase *supra*).⁹⁹⁴ Tras su muerte en 1766 lo sustituyó el monaguillo Felipe Ugalde tocando el “violón de cuatro”, con cien pesos de salario, al mismo tiempo que el cabildo acordó: “luego que [Ugalde] esté apto para tocar el serpentón, gane lo que ganaba el dicho Segura”.⁹⁹⁵ Es ésta la primera mención que se hace del instrumento, y según el antecedente, parece referirse más a un instrumento de cuerda (contrabajo) que a un aerófono. Aún era maestro de capilla Francisco Rueda (1750-1769), y en su repertorio no figura ninguna pieza que incluyera de manera explícita el serpentón. Ugalde siguió tocando el “serpentón” por lo menos hasta 1782, cuando Luciano Cordero solicitó suplir las “fallas del que toca el serpentón [Ugalde]... por ausencias y enfermedades”. Además

⁹⁹⁰ Ninguno de los instrumentos de viento aquí analizados utilizó pistones, ya que ésta es una invención del primer tercio del siglo XIX.

⁹⁹¹ Pedrell, *Diccionario técnico de la música*, p. 416. Voz: “Serpentón”.

⁹⁹² Roubina refiere un “inventario de ‘instrumentos de música’ en la catedral de Puebla, de 1776, en el que se aprecia: “Serpentón, q[ue] lo volvieron contrabajo” (ACCP, Inventarios, 29 de febrero de 1776, f. 87r)”. Véase Roubina “El tololoche en las artes de México...”, p. 117.

⁹⁹³ AHAG, *Libro de inventario de todos los bienes y alhajas...*, “Los Instrumentos de música”, fol. 275.

⁹⁹⁴ AHAG, AC, L 11, 03 de agosto de 1757, fol. 220v.

⁹⁹⁵ AHAG, AC, L 12, 14 de Noviembre de 1766, fol. 053f.

de tocar el instrumento, Cordero atendería como “librero” además de cantar, por lo que “toda la plaza se compone de ciento y veinte y cinco pesos”.⁹⁹⁶ Ugalde y Cordero lo ejecutaron alternadamente hasta fin de la década, y luego se les sumó Juan José Casasola.⁹⁹⁷ Y al cerrar el siglo (1800), el cantor y compositor, Ignacio Ortiz de Zárate (que ingresó a la capilla en 1785), amplió el ofrecimiento de sus servicios para “enseñar a los niños a solfear y cantar..., y a suplir las faltas de violón, serpentón, violín, viola y timbales”.⁹⁹⁸

Por otra parte, el citado flautista José Antonio de los Ríos, había heredado de su padre, en 1789, varios instrumentos, entre ellos “dos ternos de trompas, dos serpentones, tres violones, una flauta y un violín”.⁹⁹⁹ Como se mencionó líneas arriba: si en algunas ocasiones “serpentón” parece referir a violón o contrabajo, en este caso de la herencia de De los Ríos, al nombrar de manera diferenciada “dos serpentones” y “tres violones”, considero que los primeros refieren al aerófono, mientras que los segundos, está claro que aluden a las cuerdas frotadas. Esto parece indicar que el aerófono serpentón sí fue utilizado en la catedral tapatúa, hacia el último tercio del siglo XVIII, y posterior.

La única obra del repertorio conocida hasta ahora que registra una parte para “serpentón”, data de 1773 y es de la autoría de José María Placeres, maestro de capilla de la catedral, que llegó de la de Puebla en 1770.¹⁰⁰⁰ Se trata de la Misa a 4 voces, *Asumpta est*, dedicada a la virgen María,¹⁰⁰¹ está instrumentada con

⁹⁹⁶ AHAG, AC, L 13, 7 de noviembre de 1782, fol. 35f-35v.

⁹⁹⁷ AHAG, AC, L 14, 27 de enero de 1789, 61 v, 62 f; AHAG, AC, L 14, 17 de febrero de 1789, 67f, 67v; AHAG, Cuadrante de coro, 1789. Roubina, *El responso Omnes Moriemini...*, p. 43ss. Menciona que antes de venir a Guadalajara, Casasola ofreció en venta música manuscrita a la catedral de Durango, y que desde 1789 fue “serpentionista” en Guadalajara.

⁹⁹⁸ AHAG, AC, L 15, 24 de septiembre de 1800, fols. 123v, 124f. La plaza de “serpentón” siguió registrándose en los Cuadrantes de coro de 1811, 1812, 1815, 1824 (Juan Casasola); 1827-1831 (Pedro Ochoa). Hacia mediados del siglo desapareció de la capilla, tal vez sustituido por el bugle (1850).

⁹⁹⁹ ARANG, Bienes de difuntos, c-262, exp. 9, p-2872, *Autos de inventarios formados a bienes que quedaron por fallecimiento de Luis Antonio de los Ríos, vecino de fue de esta ciudad*, 11 de mayo de 1789, fol. 4f.

¹⁰⁰⁰ Véase Durán, *Música y músicos de la catedral de Guadalajara...*, pp. 212-215.

¹⁰⁰¹ AHAG, Fondo musical, GDL0048. En realidad, son pocas obras en las que se registra de manera explícita la parte para un serpentón. Todavía durante la segunda mitad del siglo XVIII las partes escritas en clave de Fa en cuarta línea no siempre especificaban el instrumento que debía ejecutarlas, aunque evidentemente tenía que

violines y flautas, e incluye la indicación: “ripianos ad libitum”, lo que significa que las voces del segundo coro, o el complemento instrumental¹⁰⁰² de apoyo, puede ejecutarse con cualquier instrumento que se encuentre disponible, o bien, suprimirse si así lo desea el cantor, instrumentista o el maestro de capilla. Dicho en otras palabras, la anotación ad libitum (“a voluntad”) es lo opuesto a “obbligato” y da entera libertad de incluir o excluir determinado instrumento, que en este caso se indica para el “acompañamiento”, de registro grave, que puede ser ejecutado por el órgano, el clave o el arpa, debido a que está cifrado. La parte del “serpentón” es (salvo breves pasajes) casi una duplicación de la voz del “acompañamiento”, lo cual explica su carácter ad libitum. Y a juzgar por algunos complejos pasajes saturados de dobles corcheas que su ejecución exigiría la capacidad de un músico habilidoso, la escritura sugiere que pudo haber sido compuesta para un instrumento de cuerda (violón o contrabajo), más que para uno de viento (bajón, fagot o serpentón), aunque no resulta imposible que un diestro serpentonista pudiera ejecutarla. La indicación ad libitum para el acompañamiento, pues, deja abierta la posibilidad de que un cordófono o un aerófono pudiera encargarse de la voz del bajo, aunque me inclino a creer que fue el segundo el que sonó en la iglesia catedral.

La presencia del serpentón aerófono parece constatarse con la documentación presentada, no obstante haber convivido con el contrabajo, presencia que también se constata incluso con documentos iconográficos, como se verá en la última parte de este trabajo.

ser uno de registro grave. El siglo XIX se hizo más explícita la parte correspondiente a este instrumento. Véase, por ejemplo, el *Himno consagrado a María Santísima de Guadalupe* (1831), de José Antonio Gómez, organista de la catedral de México, que incluye la dotación: “requinto, 2 clarinetes, piccolo, 2 octavinos, bugle, 2 trompas, 2 clarines, 2 fagotes, *serpentón*, coro a 3 y bajo”. En John G. Lazos, *José Antonio Gómez y Olguín (1805-1876) y su Catálogo musical: Un acercamiento a la práctica musical del México decimonónico*, Conaculta, México, 2015, p. 34. Véase también la *Misa de difuntos* (1819) de Vicente Palacios, maestro de capilla de la catedral de Granada, escrita para nueve voces e incluye “dos violines, dos flautas, dos trompas, trombón, *serpentón* y acompañamiento”; otra de sus obras con serpentón es: Ofertorio fúnebre de Palacios”. En José López-Calo, *Catálogo del Archivo de música de la catedral de Granada*, vol. I. Catálogo (I), Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1991, p. 125.

¹⁰⁰² Pedrell, *Diccionario técnico de la música*, p. 399. Voz: “Ripieno”.

El Color y la Forma de la Música

Notas sobre iconografía y morfología instrumental

El interés en el presente apartado responde a la necesidad de mostrar un referente visual que complete de manera por lo menos acercada, a la idea de las formas instrumentales de las que se ha hablado en los apartados anteriores. Si bien el poseer un cierto conocimiento de cultura general podría dar luz sobre la morfología de los instrumentos más comúnmente utilizados, no sucede así con otros que incluso cayeron de desuso desde aquellos lejanos tiempos, poco después de sus años de gloria y primacía. Incluso, hay que decirlo, la realidad del estado que impera en la conservación de instrumentos antiguos no es nada halagadora en México, ni mucho menos en el occidente del país. Se conocen muy pocos ejemplares que puedan aportar mayores datos para su conocimiento, por lo que siempre será una sugerencia pertinente y necesaria el “buscar más allá de la evidencia física de los artefactos conservados”. Y una de esas evidencias que mucho podría aportar al estudio y conocimiento de los instrumentos musicales son las representaciones visuales como la pintura, el grabado, escultura, publicaciones, así como la multiplicidad de imágenes registradas en partituras y otros documentos. Los aspectos iconográficos de estos registros son de primera importancia.

En este apartado se realiza un acercamiento a los instrumentos desde lo visual, con el único fin de detectar aspectos morfológicos, así como su contexto musical y su vinculación con el ejercicio litúrgico, entendido esto en su conjunto como una práctica cultural. En este sentido, es menester hacer un par de aclaraciones sobre los significados simbólicos y los concretos de las escenas musicales registradas en la plástica novohispana. Muchas de estas obras parten de la idea neoplatónica, y a su vez pitagórica, de que “el movimiento de los planetas produce sonidos inaudibles” para los humanos, de manera que para hacerlos perceptibles de algún modo, se recurre a su representación visual, sea pictográfica, escultórica o alguna otra. En ese sentido, podríamos decir que estas representaciones tienen una función didáctica. Desde la Edad Media se consideraba que eran “los ángeles o las musas” los que se encargaban de dicho movimiento planetario, y para hacer audible a los hombres esa armonía celestial, la transmitían a través de la música, de ahí la idea de que la “música simboliza la perfección del universo”, y eran los ángeles los encargados de la comunicación entre dios y los hombres, a través de la música.¹⁰⁰³

Se conocen infinidad de cuadros y representaciones que expresan con toda claridad esta idea, y lo que hay que advertir de ellos es que no albergan intensión

¹⁰⁰³ Drew Davies, “La armonía de la conversión: ángeles músicos...”, p. 45.

alguna de describir o explicar las prácticas musicales humanas de ningún tipo (sagradas o profanas), sino de visualizar el pensamiento medieval neoplatónico en el que la “música celestial” era la creación sonora superior y era a su vez una de las tres partes en las que se había dividido el arte sonoro, a saber: la mundana (que refiere a los mundos, la celestial); la humana (la “natural”, la creada por el hombre con la voz: canto); la instrumentalis (la “artificial”, la que “ se halla establecida en determinados instrumentos como la cítara, o las tibias...”).¹⁰⁰⁴

Imagen IV-1. Martirio de Santa Margarita –detalle– (h1684-1686). Cristóbal de Villalpando (h1649-1714). Catedral de la Ciudad de México.



Fuente: Juana Gutiérrez Haces (et al.), *Cristóbal de Villalpando*, Ed. Fomento Cultural Banamex, A.C., IIE-UNAM Conaculta, México, 1997, pp. 200

Dichos sonidos inaudibles (“armonía celestial”) equivalen a lo que en teoría de la música se conoce como “intervalos consonantes”, que eran los más socorridos en el antiguo canto llano (en disputa con el discantus),¹⁰⁰⁵ argumentando precisamente que estos intervalos constituían la “música perfecta”. Es evidente que estas representaciones enarbolan discursos metafóricos, místicos y alegóricos cuya riqueza radica, entre otras cosas, en una especie de poetización del pensamiento medieval cristiano.

¹⁰⁰⁴ Boecio, *Sobre el fundamento de la música*, Ed. Gredos, España, 2009, p. 77.

¹⁰⁰⁵ Hoppin, Richard, 2000, *La música medieval*, Ed. Akal, España, p. 519.

Esta primera diferenciación nos aclara que no todas las representaciones pictóricas explican prácticas musicales de la época en la que fueron elaboradas, sino más bien que algunas de ellas deben ser leídas como textos iconográficos que simbolizan cierto “orden universal” o “armonía espiritual”.¹⁰⁰⁶

Imagen IV-2. El Triunfo de la Iglesia –detalle– (1701-06). Cristóbal de Villalpando (h1649-1714), Sacristía de la Catedral de Guadalajara.



Fuente: Nelly Sigaut, “La sacristía: historia de un espacio relevante”, en Arturo Camacho B., *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo III, El Colegio de Jalisco, México, 2012, pp. 183-245.

No hacer esta diferenciación, ha provocado que algunos investigadores consideren estas obras pictóricas como fuentes para la organología (estudio de los instrumentos musicales), cuando en realidad, en términos generales podrían aportar más a la historia de la filosofía o mitología cristiana. No obstante, esta diferenciación no debe ser tajante en sentido estricto puesto que la observación minuciosa podría arrojar que si bien las “circunstancias” en las que son ejecutados tales instrumentos pueden ser “imaginadas”, los instrumentos podrían corresponder a la realidad, siempre y cuando se pueda constatar y conocer la

¹⁰⁰⁶ Drew Davies, “La armonía de la conversión: ángeles músicos...”, p. 39. Incluso los instrumentos retratados en algunos cuadros (de los que citaré enseguida) corresponden a los mencionados en los salmos atribuidos a David. Véase *El libro de los Salmos*, edición de José González Brown, Porrúa, Col. Sepan cuántos, núm. 48, México, 1992. También Isidro Gomá e Cl. Fillion, *El Nuevo Salterio*, Ed. Subirana, Barcelona, 1914.

Imagen IV-3, IV-4. **Lo alegórico y lo concreto.**



Fuente: AHCG, Fondo musical, Libro de coro (1741). Juan de Dios Rodríguez Leonardo: “feciebat”; Sebastián Carlos de Castro: “inventor y escritor”.

naturaleza del modelo, o bien, que dichas “circunstancias” permitan identificar elementos vinculantes con las prácticas musicales de las que hablan los documentos.¹⁰⁰⁷ Y es éste uno de los puntos centrales de la iconografía musical que

¹⁰⁰⁷ Evguenia Roubina, “Apropiaciones de la iconografía musical europea como recurso para el estudio de la música novohispana: reflexiones en torno a una imagen”, en

aspira a ser fuente histórica para la organología: que la imagen representada corresponda con la práctica musical, que en la medida de lo posible será el objetivo en el presente apartado, sujetándome a la disponibilidad de las representaciones plásticas.

Los instrumentos: Sus nombres y su imagen

Como quedó dicho líneas arriba, el problema de llamar a las cosas por su nombre es algo que se padece en la historia general, y en el caso de la Nueva España empezó desde los primeros años afectando desde luego a la música, a los músicos y sus instrumentos. Valga sólo como un ejemplo temprano (siglo XVI) lo registrado en el Códice Texupan,¹⁰⁰⁸ en el que un aerófono del tipo corneta, de tuvo curvado, es representado con la misma imagen en más de dos ocasiones y es nombrado en una como “trompeta”, mientras que en otra como “sacabuche”. Amén de otros varios casos similares.

Sobre los primeros aerófonos tratados en este capítulo podríamos ejemplificar el desarrollo y evolución de las trompetas o trompetillas que desde el siglo XVI encontramos su representación iconográfica como instrumento recto, de longitud variable, como lo muestran las pequeñas estatuas montadas sobre el órgano de la catedral de Morelia (1733), reconstruido hacia 1783,¹⁰⁰⁹ similares a las del órgano de Puebla, concluido hacia 1722,¹⁰¹⁰ y al de la ciudad de México, 1735-36,¹⁰¹¹ similar también a la imagen pintada en el muro del templo de Santo Domingo en la misma ciudad. Cabe aclarar que con el nombre de “trompeta”,¹⁰¹² la documentación refiere a varios instrumentos diferentes, pero no es el objetivo en este apartado esclarecer tal problema, baste por ahora señalar

Cuadernos de Iconografía Musical, vol. III, núm. 1, agosto de 2016, pp. 104-106. La autora sostiene que los modelos de las pinturas novohispanas, aun tratándose de imágenes europeas (considerando las condicionantes geográficas y cronológicas) éstas pueden proporcionar “evidencias referentes a las prácticas y la estética musical del virreinato” (p. 107).

¹⁰⁰⁸ *Códice Sierra Texupan* de la Mixteca Alta de Oaxaca. Se trata de un libro de gastos del pueblo de Santa Catalina Texupan (1551-1564). Disponible en <http://bdmx.mx/documento/codice-sierra-texupan> Consultado el 13 de febrero de 2017.

¹⁰⁰⁹ Guerrero, *El órgano histórico en Michoacán...*, p. 141.

¹⁰¹⁰ Patricia Díaz Cayeros, “El órgano de Félix Izaguirre y los organistas de la catedral de Puebla”; en en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *I Coloquio Musical: Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, México, 2006, p. 245.

¹⁰¹¹ Guzmán Bravo, *Los órganos gemelos...*, p. 158.

¹⁰¹² Además de otros como: trompa, trompetilla, cornetín o cornetilla.

que esta trompeta recta, podemos considerarla como el punto de partida para descubrir la evolución formal del instrumento, que tras una serie de modificaciones en el diseño del tubo que facilitaron su uso en espacios cerrados, llegó hasta la forma curva y enroscada en el siglo XVIII, transformada en las llamadas trompas o cornos.

Imagen IV-5. **Trompeta.**



Fuente: Templo de Santo Domingo. Órgano del templo de Santo Domingo Ciudad de México.

Imagen IV-6. **Trompeta-corno.**



Fuente: Filippo Bonanni, Gabinetto armonici pieno d'istromenti sonori, Roma, 1722

Imagen IV-7. Oboe.



Fuente: Filippo Bonanni, Gabinetto armonici pieno d'istromenti sonori, Roma, 1722

El oboe (Imagen IV-7), nombrado algunas ocasiones como “abuey”,¹⁰¹³ constituyó una de las transformaciones más significativas junto con el violín y el corno, pues fueron la tríada de la gran transformación de las capillas novohispanas debido a que estos tres instrumentos lograron crear un lenguaje idiomático con el que se identificaron algunos géneros sacros como los responsorios, hacia la segunda mitad del siglo XVIII, lo cual puede notarse en la obra de Pedro Regalado Támez e Ignacio Ortiz de Zárate para el caso de Guadalajara,¹⁰¹⁴ y Manuel Delgado, José Carrasco y el propio Gavino Leal para el caso de la catedral vallisoletana (véase *supra*). Los tres instrumentos formaban pequeñas agrupaciones que sustituían al órgano en las procesiones o dentro del propio recinto. Además, el oboe y el violín eran intercambiables tocando la voz aguda. Por su sonoridad generada por la doble lengüeta y el tubo cónico, se convirtió en el sucesor natural de la chirimía (de hecho, tuvo su origen en él), que sonó durante todo el siglo XVIII y casi todo el siguiente. Fue de las primeras sonoridades aerófonas

¹⁰¹³ AHAG, AC, L 9, 27 de abril de 1723, fol. 025v, 026f.

¹⁰¹⁴ Véase el repertorio de la catedral tapatía. Habría que incluir al maestro de capilla Vicente Ortiz de Zárate, al iniciar el siglo XIX, quien compuso una considerable cantidad de obra para este trío instrumental: violines, oboe y trompas.

novedosas que se introdujeron en las orquestas,¹⁰¹⁵ y en las capillas novohispanas dieciochescas.

Imagen IV-8. Arcángel tocando bajón.



Fuente: Artesón del templo de San Bartolomé Cocucho, Mch, Siglo XVIII.

Imagen IV-9. Fagot-Bajón.



Fuente: José Andrés Gastón y Ballesteros. Cantoral, 1760 Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán, Edo. de México. En Evguenia Roubina, "Apropiaciones de la iconografía musical...", pp. 103-104.

¹⁰¹⁵ Alison Latham (coord.), *Diccionario enciclopédico de la música*, FCE, México, 2009, p. 1075. Voz: "Oboe".

El fagot dominó las líneas graves durante buena parte del siglo (Imagen IV-8 y IV-9). Si el oboe es el más agudo de la familia de los aerófonos de doble lengüeta, el más grave es precisamente el fagot,¹⁰¹⁶ y este detalle explica en buena parte su ingreso a la capilla después del oboe, debido a la unidad tímbrica lograda, y al balance sonoro con respecto del órgano. La transformación física del bajón hacia el fagot está en el marco de la “reconstrucción general de todos los instrumentos de aliento madera”¹⁰¹⁷ llevada a cabo en Europa central hacia el siglo XVII. Prácticamente, la transformación del bajón dio como resultado el fagot, de sonido menos áspero con el que se logró mayor profundidad (registros más graves) en menor longitud del instrumento, pues se sumaron dos tubos paralelos unidos en su parte inferior, a diferencia del antiguo bajón, hecho de una sola pieza que (aunque con doble recorrido del aire en su interior) en su extremo se montaba el tudel con la lengüeta de doble caña. Otra diferencia es que el fagot gozó de partes escritas específicamente para el instrumento, mientras que su antecesor bajón sólo acompañaba ad libitum el canto llano, en la línea del bajo. Es importante insistir en que, tras la incorporación del fagot, éste fue nombrado con el antiguo nombre de “bajón”, por su sorprendente similitud y funciones, con lo que se originaron serios problemas para la organología histórica.

La flauta travesera fue otro de los instrumentos con los que se aspiró a mantener la unidad del timbre en el conjunto. Quedó expuesto el problema de la identificación del instrumento y su diferenciación de la flauta dulce, aunque no resuelto del todo aún. Es de embocadura pero sin aeroducto; con el filo dispuesto de manera perpendicular al cuerpo del instrumento, con el novedoso diseño de sección cónica que sustituyó el cilíndrico, con orificios adicionales manipulados con llaves, y seccionada en tres o cuatro partes para tocar en diferentes tonalidades con la misma digitación.¹⁰¹⁸ (Imagen IV-10, Imagen IV-11) Toda esta tecnología favoreció para que el flautista, con menor esfuerzo, produjera un sonido más potente y con mayor cuerpo. Inicialmente se privilegió la madera para su construcción, y es casi seguro que fue en este material las que se ejecutaron en las capillas estudiadas, de las que se conocieron dos tamaños: tenor y sopra-

¹⁰¹⁶ Tranchefort explica que “La palabra ‘oboe’ –del francés ‘haut-bois’– apareció en Europa en el siglo XV: los ‘haut-bois’- de timbre agudo y penetrante, se oponían a los ‘grot-bois’, más sordos y graves, que son los antepasados del fagot y del contrafagot”. Véase Tranchefort, *Los instrumentos musicales en el mundo*, p. 245.

¹⁰¹⁷ Alison Latham (coord.), *Diccionario enciclopédico de la música*, FCE, México, 2009, p. 567. Voz: “Fagot”.

¹⁰¹⁸ Francois-René Tranchefort, *Los instrumentos musicales en el mundo*, Ed. Alianza Música, España, 1985, p. 216.

Imagen IV-10 y IV-11. Flauta traversa.



Fuente: Anónimo. Biombo: Escena de un sarao en una casa de campo de San Agustín de las Cuevas. Museo Nacional de Historia, INAH. En Gustavo Curiel y Antonio Rubial, "Los espejos de lo propio y usos privados en la pintura virreinal", en Gustavo Curiel (et al.), *Pintura y vida cotidiana en México: siglos XVII-XX*, Fomento Cultural Banamex, México, 2002, pp. 60-61.

no, ésta última afinada una octava más alta, conocida también como flautín, octavino o piccolo.¹⁰¹⁹ (Imagen IV-12 y IV-13). José María Placeres fue uno de los maestros de capilla y compositor que explotó la sonoridad del instrumento desarrollando sendos pasajes en dúo con los violines, incluso, acompañando pasajes a solo en la voz soprano ("tiple a solo").¹⁰²⁰

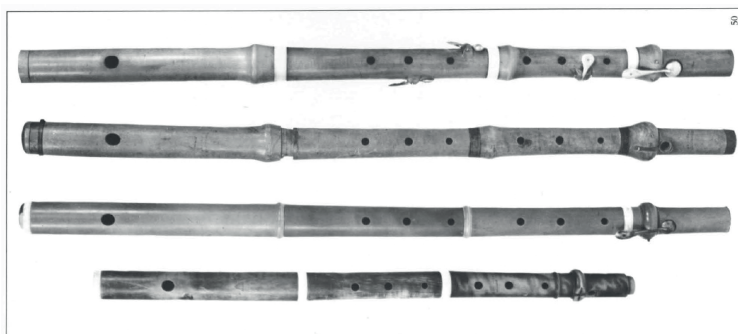
De los vientos metal, el clarín, (Imagen IV-14) junto con la trompa, fue de los que dio a la capilla mayor volumen, aunque con menor cuerpo que la trompa. Las primeras modificaciones fueron enroscando el tubo recto de la trompeta, además de ampliar el pabellón, procurando un mejor manejo en los espacios cerrados sin perder sonoridad en los espacios abiertos (ver Imagen III-1). En el citado cuadro anónimo de 1738 sobre el traslado de las monjas del convento dominico, en Valladolid, se puede apreciar a un clarinista y un tamborilero que se integran a la procesión: "la fiesta, los cohetes y las colgaduras, la música y la severa presencia de las imágenes".¹⁰²¹ Es probable que haya sido un mayor número

¹⁰¹⁹ Martínez Villar explica que en España, a principios del siglo XVIII, la familia de la flauta contaba con un amplio número de variantes que lentamente fueron cayendo en desuso, hasta que hacia la segunda mitad del siglo quedó con mayor demanda la llamada "flauta de concierto" (tenor), las más agudas, arriba mencionadas. Véase Sofía Martínez Villar, *El repertorio para flauta a solo del siglo XVIII al siglo XX. Historia, análisis y proyección*, Universitat de Barcelona, España, p. 62.

¹⁰²⁰ AHAG, Fondo musical, GDL0058: Himno *Vexilla regis. O crux ave spes*.

¹⁰²¹ Nelly Sigaut, "EL traslado del Convento de las monjas de Santa Catalina de Siena en Valladolid en 1738", en Nelly Sigaut (edit.), *La pintura virreinal en Michoacán. Vol. I*, El Colegio de Michoacán, México, 2011, p. 378.

Imagen IV-12. Flauta traversa. Siglo XIX



Fuente: Laurence Libin, American instruments in The Metropolitan Museum of Art, New York, 1985, p. 70.

Imagen IV-13. Flauta traversa. Siglo XX.



Fuente: Colección particular

Imagen IV- 14. Clarín.



Fuente: Nicolás Becerra y Juan Becerra (siglo XVII). Pinacoteca del Convento de San Agustín, Mbrelia, Mchoacán.

músicos puesto que la pintura fue mutilada; estos dos ejecutantes aparecen en la orilla inferior derecha, y parecían tener a su lado otras personas que por lo menos portaban el mismo atuendo que los filarmónicos.

Como quedó dicho, las trompas son sin duda una de las tres modificaciones tímbricas más importantes, junto con el oboe y los violines. (Imagen IV-15) En el repertorio novohispano se puede apreciar que tuvo una mayor aceptación en las capillas. Una novedad de la trompa con respecto del clarín era que el tubo de aquélla había sido “enrollado en círculo”, de tal manera que la boquilla y el pabellón quedaban hacia el mismo lado.¹⁰²² Y del mismo modo que el clarín podía modificar la altura y el timbre de sus notas haciendo variar de la presión del aire para conseguir los armónicos, la trompa presentaba además la ventaja de que dicha modificación de la altura podía ampliarse aún más “tapando” y “destapando” parcial o totalmente con la mano derecha el pabellón del instrumento, gracias a la posición de éste con respecto del ejecutante, con lo que lograba también “llenar algunos intervalos entre los armónicos”, es decir, ampliar el número de sonidos dentro de su tesitura.¹⁰²³

Imagen IV-15. Trompa (corno).



Fuente: Filippo Bonanni, *Gabinetto armonici pieno d'istromenti sonori*, Roma, 1722

¹⁰²² Contreras Arias, *Atlas cultural de México: Música*, p. 114.

¹⁰²³ Sachs, *Historia universal de los instrumentos musicales*, p. 405.

Imagen IV-16 y IV-17. Trompa (corno).



Fuente: José Antonio de Castro. Ofertorio: Domine Deus salutis meae (1794). AHAG, Fondo musical, GDL0060

La portada del Ofertorio de Antonio Castro (1794), *Domine Deus/ Salutis Mæ* (para violines, trompas, bajo y acompañamiento de órgano),¹⁰²⁴ se puede apreciar entre los ornamentos de acantos que la enmarcan (Imagen IV-16, Imagen IV-17), algunos instrumentos como la trompa que aparece junto con el violín o viola (a juzgar por el tamaño y la proporción), del lado izquierdo, mientras que del derecho se aprecia un laúd de cabezal angulado, y una flauta, al parecer, travesa. Por otra parte, Roubina realiza un interesante análisis a partir de una imagen encontrada en un libro de coro de la autoría manuscrita de José Andrés Gastón y Ballesteros (1760).¹⁰²⁵ En ella se distingue un conjunto musical que presumiblemente, según sostiene Roubina, se trata de la capilla musical de la catedral de México que, aunque representada por ángeles, expresa con claridad tanto la morfología instrumental, la disposición de los músicos, así como las técnicas de ejecución.¹⁰²⁶ Por ahora, consideremos que la trompa está muy bien representada en el conjunto, aunque la técnica de ejecución sea más que discutible (como la disposición de los instrumento en la tribuna), al orientar el pabellón hacia la parte superior, lo que implica un difícil manejo y equilibrio, además

¹⁰²⁴ AHAG, Fondo Musical, GDL0060.

¹⁰²⁵ Roubina, “Apropiaciones de la iconografía musical...”, pp. 103-104.

¹⁰²⁶ Roubina, “Apropiaciones de la iconografía musical...”. La autora sostiene que dicha imagen “no obstante estar inspirad[a] en las imágenes de la Biblia ilustrada de los hermanos Klauber, contribuye al estudio del pasado de la música en México por ofrecer evidencias de diferentes tipos: organológica, musicológica y teológico-filosófica, cuyo carácter y nivel de confiabilidad, determinados a partir de su relación con fuentes fehacientes de otra índole, le otorgan a esta fuente figurativa un indiscutible valor testimonial”, p. 117.

de no aprovechar la manipulación de la altura con la obturación del pabellón. Pese a ello, en términos morfológicos podemos notar claramente la diferencia entre ésta y el clarín, ubicado en la parte inferior de la trompa y el contrabajo.

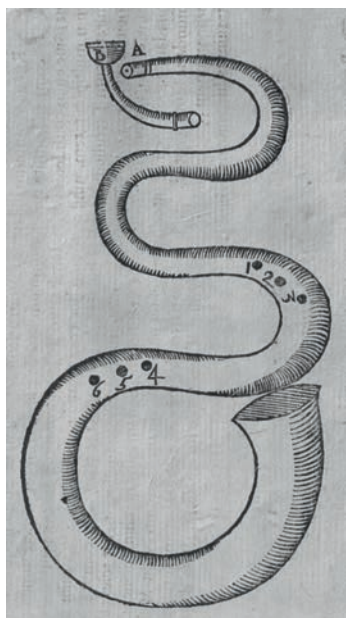
El polémico y confuso serpentón fue creado “como contrabajo de la familia de la corneta”,¹⁰²⁷ es decir, similar a la relación tímbrica entre el oboe y el fagot, o entre el violín y el contrabajo. (Imagen IV-18, Imagen IV-19) A lo antes dicho, sólo restaría agregar que, el hecho de que las capillas estudiadas contaran entre sus filas con oboes y flautas (vientos de rango medio-agudo), clarines y trompas (vientos medios), hace factible que se incluyeran además los aerófonos graves como el fagot y el serpentón. Y aunque en Europa parece haber tenido considerable aceptación,¹⁰²⁸ la iconografía novohispana no ha sido amigable en mostrarnos el ejercicio del serpentón, aunque sí aparece en los tratados musicales como lo muestran las obras del citado musicólogo español del siglo XIX, Felipe Pedrell, Bonanni y Kircher, todas ellas conocidas en la Nueva España y el México Independiente.¹⁰²⁹ Llamar “bajo” o “contrabajo” a cualquier instrumento de registro grave destinado a acompañar el canto de los coros, fue más que común en la práctica escrituraria del Nuevo Mundo, y más tratándose de escribanos no especializados o conocedores de la cultura musical. (Imagen IV-20) Afortunadamente se cuentan con algunos testimonios que aportan luz sobre la puesta en práctica del aerófono serpentón en la Nueva España. Fray Servando Teresa de Mier, cuando escribía en su defensa contra la condena que el arzobispo Núñez de Haro le había hecho en 1795, dejándolo en una “prohibición universal de predicar y sacramentar”, expresó que “tenía que pagar cuatro eclesiásticos que me ayudasen, el sacristán, el suizo que con su forniture y alabarda impide cual-

¹⁰²⁷ Sachs, *Historia universal de los instrumentos musicales*, p. 401.

¹⁰²⁸ Palmer sostiene que fue usado desde finales del siglo XVI hasta por lo menos a mediados del XIX (“used from the end of the 16th century through at least the middle of the 19th century”). Véase Philip R. Palmer, “In defense of the serpent”, en *Historic Brass Journal*, vol. 2, 1990, p. 132.

¹⁰²⁹ Ignacio Osorio Romero, *La luz imaginaria. Epistolario de Atansio Kircher con los novohispanos*, UNAM, México, 1993, pp. XI-XIX. Y Jacques Lafaye, “Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Cortesano y disconforme”, en *Signos Históricos*, núm. 6, julio-diciembre, UAM-Iztapalapa, 2001, pp. 9-22. La obra de Atanasius Kircher, *Musurgia* (1650), se distribuyó con notable eficacia en el mundo católico, debido a que en 1652 se reunieron en Roma “más de 300 jesuitas... para elegir un nuevo Superior General”, y al regresar a sus respectivas diócesis, todos se llevaron un ejemplar. Nelly Sigaut, “La música celestial en la catedral de México”, en *Entre cielos e infiernos: memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz, Bolivia, Fundación Visión Cultural, 2010, p. 151.

Imagen IV-18 y IV-19 **Serpentón.**



Fuente: Atanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, Roma, 1650



Fuente: Filippo Bonanni, *Gabinetto armonici pieno d'istromenti sonori*, Roma, 1722

quier escándalo o tropelía en la iglesia, los dos cantores que... dirigen los coros del pueblo y el músico que, con un bajo en figura de serpentón, les da los tonos, a más de todos los gastos necesarios al culto”.¹⁰³⁰ Esta cita parece indicar que por lo menos en el siglo XVIII novohispano el instrumento tuvo su mayor aprovechamiento acompañando a las voces graves (cantollanistas), idea que comparte el reconocido musicólogo alemán Curt Sachs, quien sostiene que hacia el siglo XVIII el serpentón “se limitó a acompañar el canto llano en las iglesias católicas”, siendo así hasta el siglo XIX,¹⁰³¹ como se confirma con la documentación presentada y el algunas obras plásticas. Pero entonces, la citada obra de José María Placeres seguirá siendo un dilema a resolver, pues por lo menos en el pa-

¹⁰³⁰ Citado en Christopher Domínguez Michael, *Vida de Fray Servando*, Ed. Era, Conaculta, INAH, México, 2005, pp. 195-196. Las cursivas son mías.

¹⁰³¹ Curt Sachs, *Historia universal de los instrumentos musicales*, Ed. Centurión, Buenos Aires, 1947, p. 401. Esta estrecha relación de los instrumentos graves y los coros tal vez se deba a que en el ámbito hispanoamericano no resultaba tan fácil encontrar cantores de registros graves, por lo que había que reforzar esta parte con los instrumentos, a diferencia, por ejemplo, de los pueblos de Europa del Este (Rusia, Balcanes...) en donde por su fisonomía las voces graves abundan.

pel, el serpentón está plenamente integrado a la capilla, apoyando la voz grave no del canto (ni doblando la voz), sino de un acompañamiento independiente. (Imagen IV-21)

Imagen IV-20. **Contrabajo-Bajo.**



Fuente: José Antonio Castro, Leción de difuntos: *Parce mihi, domine*, AHCG, Fondo Musical: Cat.Gdl.0160

Imagen IV-21. **Serpentón.**



Fuente: José María Placeres, Msa a 4 voces *Asumpta est*, AHAG, Fondo musical, GDL0048

El Triunfo de la Lira y el Clarín

Por último, se proponen algunas reflexiones sobre los significados de estas transformaciones sonoras. Si partimos de la idea de “triumfo”, vinculada a la idea de “modernidad”, para muchos esta “modernidad” occidental tuvo su origen en el Concilio de Trento (1545-1563) entendido éste como la política de la Contrarreforma frente a los embates luteranos (Reforma protestante).¹⁰³² Y aunque pudiera parecer una paradoja o contradicción al considerar que por una parte, Reforma significó “modernidad”, mientras Contrarreforma (Concilio de Trento) significó tradición y continuidad,¹⁰³³ lo cierto es que la Iglesia católica con dicho Concilio impuso una serie de medidas que al paso de los siglos fue cultivándolas como pequeños “triumfos” con los que creía cumplir su misión redentora. En ese mismo sentido, Emile Male sostiene que “durante siglo y medio, la lucha contra el protestantismo ocupó todos los instantes su pensamiento [de la Iglesia católica]”.¹⁰³⁴ Y una de los diversos medios para lograr esos triunfos fue el arte: “El arte de la contrarreforma defiende todo los dogmas atacados por los protestantes. Se dedica a exaltar a la virgen”.¹⁰³⁵ Empezaron a producirse cuadros alusivos a los triunfos de los santos (san Pedro, san Pablo...); a la virgen,¹⁰³⁶ y son por demás conocidos los triunfos de los ángeles y arcángeles.¹⁰³⁷ Y habrá que decirlo de una vez: fue el Concilio tridentino el que dispuso que se establecieran formalmente las capillas de música en todo el orbe hispánico, con un amplio corpus de ordenanzas para cantores y ministriles. Por lo tanto, el Concilio marca también el inicio de la práctica musical regulada, en el marco de un proyecto contrarreformista.¹⁰³⁸

¹⁰³² Véase Juan Ortega y Medina, *Reforma y modernidad*, Edición de Alicia Mayer González, UNAM, México 1999.

¹⁰³³ Cfr. Guillermo Zermeño, “Historia, experiencia y modernidad en Iberoamérica, 1750-1850”, en Javier Fernández Sebastián (dir.), *Diccionario político y social del mundo iberoamericano La era de las revoluciones, 1750-1850. [Iberconceptos-I]*, Fundación Carolina, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2009, p. 554.

¹⁰³⁴ Emile Male, *El arte religioso. Del siglo XII al siglo XVIII*, FCE, México, 1952, p. 160.

¹⁰³⁵ Male, *El arte religioso...*, p. 161.

¹⁰³⁶ Male explica que “En la catedral de Nápoles hay un fresco de Domenichino que representa el *triumfo* de la virgen sobre la Reforma”; Male, *El arte religioso...*, p. 161.

¹⁰³⁷ Véase Nelly Sigaut, “La música celestial en la catedral de México”, en *Entre cielos e infiernos: memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz, Bolivia, Fundación Visión Cultural, 2010.

¹⁰³⁸ Habría que aclarar que esta disposición no incluía la legislación exacta y estricta sobre la música en sí. véase Durán Moncada, “Entre la norma y la práctica. Músicos

Y en este mismo tenor, sería interminable la lista de obras escritas entre los siglos XVI y XVIII que aluden a esta idea, baste mencionar tan solo algunas: Andrés Pérez de Rivas, *Historia de los triunfos de nuestra santa fe* (1645); Carlos Sigüenza y Góngora, *Triunfo parténico* (1683); José Luis de Velasco y Arellano, *Católico triunfo y nacimiento de gracias* (1712); Juan José González Batres, *El triunfo de la sabiduría por debajo de la cuerda* (1758), entre muchas otras. Más allá de las particularidades de cada una de estas obras, se percibe en ellas un claro halo victorioso y de supremacía que constata la misión que la Iglesia católica aseguraba tener, actitud propia de la literatura triunfalista novohispana. Un estudio erudito de Nelly Sigaut, destaca que en un intento de renovación ornamental de la sacristía de la catedral de México, en la década de 1680, los capitulares propusieron un “programa iconográfico” que estaba encaminado a exaltar la figura de san Pedro a través de promover su culto en sus capillas, y con ello establecer su cátedra.¹⁰³⁹ Dicho programa contemplaba, principalmente, la creación de varios oleos que serían montados en la sacristía, y uno de ellos fue precisamente *El triunfo de la Iglesia o de la religión*, realizado por el célebre pintor novohispano Cristóbal de Villalpando,¹⁰⁴⁰ en 1686, y que la citada autora propone sea identificado mejor como *El triunfo de San Pedro*.¹⁰⁴¹ El mismo pintor realizó años después una obra similar para la catedral de Guadalajara: *El triunfo de la Iglesia* (1701-1706), en la que también colaboró otro reconocido pintor, Diego de Cuentas (Véase *supra*: Imagen IV-2). Por otra parte, el inventario de la catedral de Valladolid, de 1787, registró, entre muchos otros objetos de culto, “tres grandes lienzos con sus marcos de madera que están sobre la puerta principal y los dos

y cantores en la catedral de Guadalajara, siglos XVII-XVIII”, en Anastasia Krutitskaya y Édgar Alejandro Calderón Alcántar (coords.), *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, UNAM, México, 2017; y Francisco Rodilla León, “Algunas precisiones sobre la Influencia del Concilio de Trento en Tomás Luis de Victoria y otros polifonistas del siglo XVI y principios del XVII”, en *Revista de Musicología*, XXXV, 1 (2012).

¹⁰³⁹ Nelly Sigaut, “El uso de la emblemática en un programa catedralicio”, en Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal (eds.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, El Colegio de Michoacán, Conacyt, México, 2002, p. 123.

¹⁰⁴⁰ Dentro de este mismo “programa” otros cuadros fueron pintados por Juan Correa.

¹⁰⁴¹ Sigaut, “El uso de la emblemática en un programa catedralicio”, p. 139. Para mayores datos técnicos e históricos sobre esta obra, ver Juana Gutiérrez Haces (et al.), *Cristóbal de Villalpando*, Ed. Fomento Cultural Banamex, A.C., IIE-UNAM, Conaculta, México, 1997, pp. 202-210.

de los dos costados en que están pintados: *El Triunfo de la Iglesia, El Martirio de San Pedro* y la *Conversión de San Pablo*".¹⁰⁴²

Esta insistente actitud triunfalista parecía mostrar una renovación y ejercicio del poder con el que se enarbolaba un nuevo discurso historiográfico que contrarrestara las "anomalías" generadas por la Reforma y por la puesta en duda de preceptos instaurados por los padres de la Iglesia, defendidos por siglos.¹⁰⁴³

Este triunfalismo vertido sobre un constante proceso modernizador también alcanzó a la monarquía hispánica, especialmente a la nueva casa reinante francesa: los Borbones. No sería éste el espacio para discutir el complejo proceso de traspaso y relevo político entre ambas coronas (Austrias y Borbona), pero baste decir por ahora que en la fiesta pública, la fiesta barroca por excelencia (como la Jura de los reyes arriba mencionada) se expresaron elementos de un alto regionalismo hispanista, pero sobre todo de una especie de "militarización de la ceremonia (y de la sociedad)". Se percibe en la fiesta además una cierta "desacralización" que tenía como objetivo dejar en claro el nuevo orden monárquico con respecto de la autoridad papal, lo que a Calvo le hace ver un "claro triunfo de la fiesta sobre la ceremonia".¹⁰⁴⁴ Incluso en otras fiestas de corte estrictamente sacro como *Corpus Christi*, los nuevos gobernantes le habían impuesto una "sobriedad" que la había reducido casi sólo a la procesión.¹⁰⁴⁵

Como ya hemos mencionado, las formas celebratorias de las fiestas monárquicas debieron tener un alto impacto en la vida cotidiana, de manera que ese rasgo de modernidad y de renovación constante (actitud triunfalista) permeó todas las áreas del saber. El objetivo era procurarse un lugar en esta carrera del conocimiento y la vida pública. La corona borbónica estaba dispuesta a recobrar un poder y soberanía que suponía perdidos por la casa de los Austrias.

¹⁰⁴² Nelly Sigaut (coord.), *La catedral de Morelia*, El Colegio de Michoacán, El Gobierno del Estado de Michoacán, México, 1991. Anexo: "Inventario de las alhajas de esta santa iglesia hecho en el año de 1787", p. 242.

¹⁰⁴³ Sobre la citada cátedra de san Pedro, Male explica que en ella "se tiene el derecho de enseñar; ella simboliza la perpetuidad de la doctrina de la infalibilidad que le fue hecha; ella ha *triunfado* de todas las herejías en el transcurso de los siglos. Sin la Reforma no tendríamos probablemente el monumento de la cátedra de San Pedro, porque no habría sido necesario afirmar aquello que nadie ponía en duda". Male, *El arte religioso...*, p. 163.

¹⁰⁴⁴ Calvo, "La jura de Fernando VI en Guadalajara (1747): de la religión real a la festividad", p. 80.

¹⁰⁴⁵ Sigaut, "La fiesta de Corpus Christi".

En el campo de lo musical ¿qué elementos nos hablan de un presunto triunfo? Habría que ir por partes: algunos de los cuadros a los que hemos referido anteriormente, la mayoría de ellos pintados entre los siglos XVII y XVIII (donde se enmarca esta tradición triunfalista) muestran claramente cómo la “música celestial” era una expresión de la iglesia triunfante constituida por conceptos cosmogónicos que refieren a la sonoridad del universo, del mundo celestial habitado por seres no humanos quienes con su música manifiestan el triunfo de lo divino.¹⁰⁴⁶ Por otra parte, la iglesia militante, la constituida por humanos, debió tener como modelo a aquélla, aunque guardando las proporciones, pero procurando la unidad de las tres iglesias: la militante, la purgante y la triunfante.¹⁰⁴⁷ Esta idea revela claramente que en el imaginario novohispano sobre el cielo, sobre lo divino, la salvación y el triunfo, la música siempre estuvo presente como un factor articulador fundamental para lograr tales fines. El impresionante cuadro de Pérez Holguín (1660-1732), *El Juicio final* (1708), es una muestra clara de lo dicho: en la región más iluminada del lienzo es donde se encuentran los músicos: órgano, arpa, violón, y las infaltables trompetas que llaman a los muertos a levantarse.¹⁰⁴⁸ Incluso, hay que decir que casi todas las representaciones iconográficas novohispanas de las cornetas y las trompas, por ejemplo, están enmarcadas bajo “cierto ambiente triunfal”.¹⁰⁴⁹

El enfático “signo de triunfo” de estas obras pictóricas procuran la “sublimación de los acordes terrestres”, pero por otra parte también pretenden “humanizar el cielo” acercándolo a los fieles por medio de la música, la visual y la audible.¹⁰⁵⁰ Es decir, la música celestial funcionaba como un medio para comunicar la voluntad divina, del mismo modo en que la música terrenal (sacra, hay que precisarlo) es la máxima expresión de adoración y alabanza. Las capillas musicales tuvieron como uno de sus principales preceptos elevar la liturgia a la comunión entre lo terrenal y lo celestial. De hecho, algunas de las obras musicales aquí mencionadas están situadas claramente en este discurso triunfalista que crea esa comunión pretendida, pero que fue construida (la música) a partir

¹⁰⁴⁶ Antonio Lobera y Abio, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios*, Ignacio Porter Impresor y librero, España, 1769, Tratado I, p. 1.

¹⁰⁴⁷ Gisela von Wobeser, “La música celestial en el imaginario novohispano”, en *Historias*, núm. 78, 2011, Mediateca INAH, p. 84.

¹⁰⁴⁸ Véase Luis Eduardo Wuffarden, “Surgimiento y auge de las escuelas regionales”, en Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown (eds.), *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*, Ed. El Viso, Fondo Cultural Banamex, Madrid, 2014, pp. 332-340.

¹⁰⁴⁹ Contreras Arias, *Atlas cultural de México: Música*, p. 114.

¹⁰⁵⁰ Wobeser, “La música celestial en el imaginario novohispano”, pp. 83-84.

del ingenio creador, inventivo y siempre progresista de los maestros de capilla y compositores guadalajarenses y vallisoletanos.

A las obras ya mencionadas musicales con una fuerte carga triunfalista, de ambas catedrales, podemos agregar la Cantada-Antífona de José María Placeres (1700-1705), *Triunfa Señora Reina*,¹⁰⁵¹ dedicada a Nuestra Señora de la Asunción, que es la advocación de la catedral tapatía. Incluye un recitado (“El pincel más galante”), y el aria “a solo” canta precisamente “Triunfa Señora Reina sagrada pues como aurora hoy elevada luce tu albor”, acompañada por violines y además un “órgano obligado”, que constituye otro rasgo inequívoco de triunfo instrumental.

Miguel Placeres, hermano de José María, compuso también *En el tribunal divino*, que aunque no se conoce la totalidad de la obra, sabemos que está instrumentada con violines y órgano o clavecín, y la voz del bajo destaca las características de supremacía del poder divino: “en su rostro de grandeza va haciendo Dios justicia”.¹⁰⁵² Se conoce también la Misa de batalla para tres coros (1751), de Gavino Leal, maestro de capilla de la catedral vallisoletana, y que “el mismo Leal escribió los Sonetos y dedicó al Cabildo la obra”.¹⁰⁵³ Este género de misas, aunque no fue ampliamente desarrollado en Nueva España, se conocen algunos ejemplos (Francisco López Capillas), y siempre son alusivas a los triunfos de los monarcas contra sus adversarios, o bien, en el contexto novohispano, dedicadas a los triunfos del Arcángel San Miguel.¹⁰⁵⁴

Por último, además de estas obras de explícito triunfalismo, nuestro mayor interés radica en destacar cómo estos compositores homenajearon la presencia de los propios instrumentos que querían introducir a la capilla (y que al final lo lograron), otorgándoles incluso facultades diversas de tipo festivo, resaltando sus cualidades sonoras y demás. El citado villancico de Rueda: “*Armónico clarín y métrico timbal*”,¹⁰⁵⁵ constituye un claro ejemplo al cantar el tiple en aria, a voz sola: “alégrense los cielos y los que pisan sus azules velos, y cante yo victoria dando en ella al señor honor y gloria”. Las cualidades sonoras de los instrumentos referidos son para dar “gloria y paz al hombre y dios, pues triunfe del querubín

¹⁰⁵¹ AHAG, Fondo musical, GDL0101.

¹⁰⁵² AHAG, Fondo musical, GDL0162.

¹⁰⁵³ Carvajal Ávila, “Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal”, p. 107.

¹⁰⁵⁴ Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México...”, p. 198: tomo II: Catálogo.

¹⁰⁵⁵ Véase AHCG, Fondo musical: Papeles de música, Obras de Francisco Rueda: Cat-Gdl.0037.

que se opuso desleal a que con piadoso fin el ser divino inmortal se hubiesen de unir los dos, de unir los dos...”¹⁰⁵⁶

El mencionado arreglo de José Rosales a una obra de José de Torres: “Marciales estruendos de trompas y cajas” puede llegar a desconcertar debido al llamado excesivamente ruidoso, estruendoso y además bélico (por los instrumentos a los que alude), con el que se quiere rendir culto a san Pedro. Como quedó dicho, esta realidad sonora profana se experimentó también en el ritual de la catedral, de manera que esta comunión con el mundo profano se hace patente en otro villancico de Rueda en el que san Pedro es presentado como el “Divino Orfeo” lo que para Drew Davies constituye una “conexión ‘barroca’ de la mitología griega y la doctrina cristiana”.¹⁰⁵⁷ Parecía que los antiguos textos heredados de los padres de la Iglesia para alabar a san Pedro, ahora había que acompañarlos con la energía castrense representada por la sonoridad de los vientos metálicos, la fiesta y algarabía del mundo profano.

En líneas arriba se mencionó sobre el intento de excluir de las capillas novohispanas algunos instrumentos de carácter bélico como los clarines, trompas y timbales, intento que no prosperó. Pero también en 1771, durante las sesiones del IV Concilio Provincial Mexicano, se planteó la intención de extirpar, por ejemplo, los violines,¹⁰⁵⁸ a lo que se opusieron algunos canónigos como Vicente Antonio de los Ríos, de la catedral de Valladolid,¹⁰⁵⁹ y en Guadalajara el recién nombrado obispo fray Antonio Alcalde (1771-1792), incentivó el uso del clave, motivado por algunas composiciones de Jerusalem, Rueda y Antonio Castro, y por el hecho de contar con el instrumento en la catedral, aunque su reparación y mantenimiento (como en Valladolid) siempre resultaba gravoso para las arcas de la iglesia catedral.¹⁰⁶⁰

En realidad, la historia de las prohibiciones de algunos instrumentos musicales en Nueva España inició desde el siglo XVI, con los Concilios provinciales mexicanos (1555-1585),¹⁰⁶¹ que pese haber estado plasmado en el papel, la prác-

¹⁰⁵⁶ Véase AHCG, Fondo musical: Papeles de música, Obras de Francisco Rueda: Cat-Gdl.0037.

¹⁰⁵⁷ Drew Davies, “El triunfo de la Iglesia: villancicos dieciochescos para san Pedro”, p. 93.

¹⁰⁵⁸ Torres Medina, *Los músicos de la catedral metropolitana de México...*, pp. 46-47.

¹⁰⁵⁹ Torres Medina, *Los músicos de la catedral metropolitana de México...*, p. 47.

¹⁰⁶⁰ Véase Durán, “Música y músicos de la catedral de Guadalajara...”, p. 215.

¹⁰⁶¹ Véase Francisco Rodilla León, “Algunas precisiones sobre la influencia del Concilio de Trento en Tomás Luis de Victoria y otros polifonistas del siglo XVI y principios del XVII”, *Revista de Musicología*, XXXV, 1: 103-127, 2012. Y Durán Moncada, “Entre la norma y la práctica. Maestros de Capilla en la catedral de Guadalajara, siglo XVIII”,

tica nos da evidencia contundente de una guerra ganada por los ministriles, de un triunfo de la lira y el clarín, pues incluso en el mencionado IV Concilio Provincial Mexicano, que aunque no fue autorizada su aplicación, reveló el estado en que se encontraba la Iglesia católica hacia el último tercio del siglo XVIII; y las discusiones ahí vertidas en torno a la práctica musical sacra, evidencian los puntos de fuerte tensión entre el arte musical profano y el sacro.

Palabras Finales

Plantear bajo la idea de triunfo las transformaciones instrumentales aludidas, sin duda que puede constituir un riesgo hasta metodológico que creemos se debe correr, especialmente porque dentro de todo discurso histórico suelen privilegiarse los grandes procesos y temas. Así como la propia Iglesia católica, con respecto a la Reforma protestante, y la Corona hispánica, con respecto al Vaticano, establecieron relaciones y vínculos definidos por una condición de poder y tensión en la que se ganaba y se perdía, sostengo que los propios músicos, con respecto a sus patrones, impusieron un nuevo arte con el que aspiraron a la emancipación de su actividad¹⁰⁶² y establecieron nuevas formas que moldearon de manera irreversible la música de la Iglesia.¹⁰⁶³ No fue la buena voluntad de las autoridades eclesiásticas, ni la sola complicidad de algún canónigo progresista, sino la insistencia y tenacidad de los maestros de capilla por un ejercicio musical en la mayor condición de “libertad” posible, lo que generó un torrente musical del que le resultó imposible a la Iglesia esquivarse. Insistencia que por lo menos durante dos siglos fue constante en el gremio musical.¹⁰⁶⁴ Los maestros de

en Ana Krustitskaya y Edgar A. Calderón Alcantar (edits.), *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, UNAM-ENES Unidad Morelia, Conservatorio de las Rosas, Morelia, 2017.

¹⁰⁶² Ver Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música...*, Apartado: “El músico y la música: Aspecto sobre historia de los conceptos”, pp. 194ss.

¹⁰⁶³ Dos valiosos trabajos sobre la compleja y complicada relación entre músicos y autoridades son: el ya citado de Torres Medina, *Los músicos de la catedral metropolitana...*; y Jorge Gómez Naredo, “Jerarquía y resistencia en la catedral tapatúa: músicos y cabildo en la segunda mitad del siglo XVIII”, Tesis de Maestría en Historia, Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F., 2007.

¹⁰⁶⁴ Barzun trae a cuenta la expresión del célebre Miguel Ángel, al decir: “si voy a hacer un trabajo para Su Santidad, ruego que no se otorgue autoridad a nadie por encima de mí. Ruego que se deposite plena confianza en mí y que me sea concedida total libertad” (Barzun, *Del amanecer a la decadencia*, p. 136.). *Libertad y conciencia* fueron dos rasgos esenciales por los que el artista del antiguo régimen estuvo luchando

capilla (y algunos otros destacados compositores que nunca ocuparon el cargo) eran como esos ángeles que creaban su música entre dos mundos: el profano y el sacro, de manera que las tentaciones de los adelantos técnicos, formales e instrumentales, aun siendo contrarios a los preceptos de la música litúrgica, terminaron seduciéndolos. Baste releer las insistencias de un Carlos Pera, Francisco Rueda o Gavino Leal, o los otros músicos que ampliando sus habilidades de ejecución (multi-instrumentistas) siempre encontraron un espacio y tiempo para ejercerlas.

* * *

Sobre la presencia de “lo italiano” en la cultura musical occidental, y por extensión en la novohispana, hay que desde luego considerar lo que sucedía al otro lado del Atlántico. Barzun explica que en Florencia, Roma, Venecia y Ferrara, “músicos y matemáticos debatían sobre lo que la música debía ser”,¹⁰⁶⁵ por lo que no es de extrañar que de aquellas tierras hayan salido infinidad de tratados musicales sobre instrumentos, canto y teoría musical, muchas de las cuales circularon en el Nuevo Mundo.¹⁰⁶⁶ La creatividad liberada de algunos compositores como Johann Sebastian Bach (1685-1750), había obligado a algunos constructores a buscar mejoras en los instrumentos, tanto en el aumento de la tesitura (registro) como del volumen. El italiano Bartolomeo Cristofori (1655-1731) trabajaba “en los defectos del clavicémbalo” para lograr un mejor control sobre el volumen a través del uso de martilletes, lo que dio por resultado el instrumento universalmente conocido como piano-forte.¹⁰⁶⁷ El propio Antonio Stradivarius (1644-1737) desarrolló cajas de violín con una fuerte sonoridad nunca antes percibida, a lo que le siguió la aportación de Francois Tourte (1747-1835) quien “curvó el arco de violín hacia dentro y dotó su extremo de un tornillo para tensar las cuerdas”, logrando con ello nuevos efectos y posibilidades sonoras.

constantemente, pues eso implicó llevar su creación artística del campo de lo divino o mítico, al campo de lo concreto y humano. Es decir, que el proceso de “conciencia estética” fue en el fondo un proceso de *autoconciencia* que logró reafirmar como unidad indisoluble a la obra y a su creador. Rafael Argullol, *Tres miradas sobre el arte*, Icaria Editorial, España, 1985, p. 42.

¹⁰⁶⁵ Barzun, *Del amanecer a la decadencia*, p. 251.

¹⁰⁶⁶ Giorgi o Pestelli, *Historia de la música. La época de Mozart y Beethoven*, tomo 7, D.G.E., Turner Libros, Conaculta, Madrid, 1999, pp. 18-22.

¹⁰⁶⁷ Alberto Tenenti, *La Edad Moderna, XVI-XVIII*, Ed. Crítica, Barcelona, 2011, p. 355.

En este mismo sentido, con el oboe y la flauta travesera se logró una afinación mucho más precisa, en apoyo directo a las voces solistas y corales.¹⁰⁶⁸

Esa tendencia Ilustrada de medirlo todo, como una forma empirista de constatar su real existencia, permeó el saber en general, incluida la producción artística. Se hace evidente un fuerte vínculo entre los progresos de la ciencia y la vida cotidiana, y por extensión, con la música, en términos tecnológicos, primero, y estilísticos después. La difusión y hasta cierto punto popularización de los instrumentos antes mencionados, fue posible gracias también a una visión utilitaria de la ciencia, aplicada a generar más y mejores técnicas en el ámbito musical.¹⁰⁶⁹

* * *

Develar las transformaciones sonoras de las iglesias catedrales en el siglo XVI-II ¿qué implica más allá de una simple práctica cultural? Implica un universo amplio de formas y procesos que dan como resultado la configuración de una nueva realidad... musical. La introducción de los instrumentos de cuerda en las catedrales novohispanas está mayormente vinculada a una fuerte presencia de músicos italianos, mientras que los instrumentos de viento, su influencia parece provenir más de países como Francia y Alemania, además de estar vinculados más al ámbito militar.¹⁰⁷⁰ Aunque, habrá de dejarlo en claro: la impronta criolla y nativa con la que la que fue recibida la cultura europea, debe ser considerada en la creación de la nueva realidad musical. Si el mayor “efecto sonoro” de la fastuosidad y cosmovisión barrocas del siglo XVII fue la policoralidad, en la que los diversos coros eran instalados en diferentes puntos del recinto,¹⁰⁷¹ el principal “efecto sonoro” de la ilustración y el pensamiento racionalista dieciochesco fue precisamente la combinación tímbrica de los nuevos instrumentos incorporados a las capillas musicales, amalgama sonora que implicó, entre muchas otras cosas, una nueva forma de componer música basada en el contraste y oposición sonoras, con nuevos recursos para el doblaje,¹⁰⁷² así como el desarrollo de

¹⁰⁶⁸ Barzun, *Del amanecer a la decadencia*, p. 581.

¹⁰⁶⁹ Tenenti, *La Edad Moderna, XVI-XVIII*, p. 350.

¹⁰⁷⁰ Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México...”, p. 207.

¹⁰⁷¹ Tudela Calvo, “Antonio de Salazar (1650-1703) y los villancicos policorales...”, pp. 105-106.

¹⁰⁷² En el capítulo dedicado a la música ampliaremos más estos breves comentarios, procurando esclarecer el impacto y nivel de mestizaje, regionalismo o internacionalismo alcanzado por la nueva instrumentación.

arias, solos y obligados. Implicó también nuevos temas en la literatura cantada; cambios en el proceso enseñanza-aprendizaje y en las relaciones laborales y económicas entre músicos y autoridades. En fin: supuso el inicio de una música todavía sacra, aunque cada vez menos litúrgica.

CAPÍTULO V

La Música y la Liturgia

Introducción

El presente capítulo está centrado en el estudio del repertorio musical de las catedrales estudiadas con el objetivo de descubrir algunos aspectos importantes como: a) Tendencias o prioridades de las autoridades eclesiásticas en cuanto a géneros musicales, compositores, advocaciones, con los que se satisfizo la realización de la liturgia; b) nivel de conservadurismo o innovación del repertorio de manera que permita una reflexión sobre lo moderno y lo tradicional, así como la tensión entre músicos y autoridades en el proceso de transformación sonoro-musical; c) con todo ello, se espera contribuir y ampliar el conocimiento de la historia musical novohispana y neogallega. Al lograr estos objetivos se pretende abonar a la hipótesis que sostiene que pese al carácter de relativo aislamiento geográfico, la producción musical de estas catedrales (Guadalajara y Valladolid, y podría incluirse Durango) resultó ser un rico, interesante y variado crisol en el que prevaleció una constante búsqueda de la estética sonora local, misma que durante el siglo XVIII mantuvo un constante dinamismo, debido en parte al importante caudal de innovaciones formales y tecnológicas en la música que fueron ampliamente llevadas a la práctica. Esta mencionada situación geográfica, lejos de perjudicar, mantuvo a las catedrales un tanto alejadas de la constante observación de las autoridades superiores del centro del reino y de la península, lo que a su vez les permitió ciertas licencias en la experimentación sonora, es decir, se facultaron como centros de producción musical y de significados para la vida de los feligreses.

El acervo musical que resguardan las catedrales estudiadas lo constituyen los “papeles de música” y los libros de coro. Para el caso de Guadalajara, los primeros registran las obras vocales-instrumentales en papeles sueltos (no están encuadernados) y en su mayoría corresponden a los siglos XVIII y XIX. En esta

investigación se pone mayor atención a los del primer siglo entre los que encontramos autores como José Rosales, Francisco Rueda, los hermanos Miguel y José María Placeres, Manuel Delgado, Ignacio Ortiz de Zárate, y los italianos Ignacio Jerusalem, y Giovanni Baptista Bassani, por mencionar algunos. Los libros de coro corresponden a los siglos XVII-XIX, y entre los del XVIII se encuentran los elaborados por Sebastián de Castro, Juan de Dios Rodríguez y Manuel Preciado, aunque no se conoce a los compositores de la música registrada.

En el caso de la catedral vallisoletana también se tiene registro de una importante actividad musical para el siglo XVIII; se cuentan con obras de Juan de Águila, José Beltrán Cristófani, Juan José Chavarría, Gavino Leal, Manuel Delgado, Francisco Moratilla, Tomás de Ochando, Ignacio Jerusalem, y el más representado, Antonio Juanas, entre los más destacados de este siglo. Además, se identifican algunos libros de coro, entre los cuales uno de los copistas identificados es Francisco Xavier Ortiz de Alcalá (1733), así como el compositor mercedario Roque Francisco Benítez.¹⁰⁷³ En esta importante colecciones de cantorales figuran diversos ejemplares de autor desconocido.

Tanto los papeles como los libros de coro contienen el canto y la música de todas las festividades señaladas en el calendario litúrgico (desde Adviento a Pentecostés), tanto del Propio del tiempo (vida de Jesús) como del Propio de los santos (vírgenes, santos y pasajes bíblicos), como será explicado más adelante. Los repertorios resguardan géneros musicales como la misa, responsorios, salmos, villancicos, antífonas e himnos, entre los de mayor presencia, así como las advocaciones marianas y cristológicas como las más representadas.

Los apartados que componen este capítulo van de lo general a lo particular, desde la relación histórica entre liturgia y música articuladas a través de un calendario que regula los tiempos y las festividades, pasando por los modelos rituales implantados en Nueva España, hasta llegar al repertorio neogallego y vallisoletano creados durante el siglo XVIII.

Música y Liturgia

La relación entre música y liturgia católica tiene un inicio que se pierde en el pasado medieval en donde se originaron las dos formas rituales esenciales de la Iglesia católica: la Misa y el Oficio Divino, en los que se combinaron el rezo y el canto como una fórmula con la que se aspiraba a lograr una mayor efectividad, es decir, se buscaba “una modalidad original y específica con la que expresar

¹⁰⁷³ Mary Ann y Harry Kelsey, *Inventario de los libros de coro de la catedral de Valladolid-Morelia*, El Colegio de Michoacán, Consejo de Cultura de la Arquidiócesis de Morelia, México, 2000, p. 46.

musicalmente sus aspiraciones religiosas”.¹⁰⁷⁴ Tanto la Misa como el Oficio medievales pasaron por un largo proceso de conformación y diseño que ante la notable variedad de formas y ritos generados, fue necesario legislar y unificar estas prácticas. Fueron varios los intentos de regulación y algunos tuvieron mayor éxito que otros. El siglo XVI marcó una diferencia notable al concretar todo el aparato normativo de la Iglesia católica en el Concilio de Trento, iniciado en 1545 y concluido en 1563.¹⁰⁷⁵ La liturgia y la música cantada en las catedrales del mundo católico quedó establecida y autorizada en el *Breviarium romanum* (1568) y el *Missale romanum* (1570), ambos documentos emanados de las múltiples sesiones tridentinas con el fin de “estandarizar” tanto la música como los servicios litúrgicos en general suministrados por la Iglesia.¹⁰⁷⁶ Estos documentos normativos después fueron tomados como base para crear las legislaciones de carácter más local, como fueron los tres Concilios Provinciales Mexicanos (1555, 1565 y 1585, respectivamente) para el caso de la Nueva España.

En lo que respecta a la práctica musical, el Concilio I Provincial Mexicano (1555), tras considerar que existía un “exceso grande” de instrumentos como chirimías, flautas, vihuelas de arco y trompetas, se vieron “obligados a poner remedio y limitación en todo lo sobredicho, por lo cual mandamos y ordenamos que hoy más no se tañen trompetas en las Iglesias en los Divinos oficios...”.¹⁰⁷⁷

¹⁰⁷⁴ Enrico Fubini, *La estética de la música*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2008, p. 77. El proceso implicó además el paso gradual del griego al latín como lengua litúrgica, entre los siglos III y IV, aunque las primeras formas litúrgicas se celebraron en arameo, la lengua de Jesús. Richard H. Hoppin, *La música medieval*, Ediciones Akal, España, 2000, pp. 45 y 54.

¹⁰⁷⁵ *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Imprenta de D. Ramón Martín Indár, Barcelona, 1847.

¹⁰⁷⁶ Grayson Wagstaff, “El impacto del Concilio de Trento”, en Maricarmen Gómez (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 2: *De los Reyes Católicos a Felipe II*, FCE, España, 2012, pp. 310 y 397.

¹⁰⁷⁷ *Concilios Provinciales Primero y Segundo, celebrados en la muy noble y muy leal ciudad de México, presidiendo el Ilmo. Y Rmo. Señor Don Fr. Alonso de Montúfar: En los años de 1555 y 1565. Dalos a luz el Ilustrísimo señor Don Francisco Antonio Lorenzana, arzobispo de esta Santa Metropolitana Iglesia*, Ciudad de México, Imprenta del Superior Gobierno, del Br. D. Joseph Antonio de Hogal, 1768, p. 141.

Por su parte, el Concilio III Provincial Mexicano (1585) ordenó a cantores y maestros de las capillas de las catedrales...

tengan la obligación de cantar con canto figurado en todos los días domingos de las festividades de las Pascuas, a las primeras y segundas Vísperas del Señor... y festividades que se acostumbran de la bienaventurada Virgen María, a las primeras vísperas, el primero, el tercero y el quinto salmo; más a los maitines el cántico Benedictus, alternados con el órgano los versos... y también canten del mismo modo el himno y cántico *Magnificat*...¹⁰⁷⁸

Según esta indicación, los cantos y la liturgia debían generar la “armonía divina” requerida para el culto, de manera que tenía que ser celosamente cuidada: “se procure con sumo cuidado no se altere en manera alguna esta divina armonía, sino que, por el contrario, llenen cumplidamente todos los prebendados y beneficiados las funciones propias del cargo que se les ha conferido...”¹⁰⁷⁹ Además de la música y los músicos, la referencia incluye a otros elementos que participan en el complejo ritualístico, y sugiere el papel atribuido a la sustancia sonora como búsqueda y mediación metafórica entre lo universal, la naturaleza, lo humano y lo espiritual.¹⁰⁸⁰ La liturgia y la música católicas llegaron a territorios americanos como una unidad indisoluble y compleja y como un instrumento de regulación de la vida cotidiana.

Las dos funciones esenciales: Misa y Oficio Divino

Sus partes cantadas son principalmente la antífona y el responsorio, cuyos textos en su mayoría fueron extraídos de los salmos bíblicos.¹⁰⁸¹ La Misa es el principal servicio de la Iglesia en el que se conmemora de manera colectiva la vida y

¹⁰⁷⁸ *Concilio III Provincial Mexicano*, celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V, ilustrado y anotado por Basilio Arrillaga, edición de Mariano Galván Rivera, segunda edición en latín y castellano, Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, Barcelona, 1870, p. 510.

¹⁰⁷⁹ *Concilio III Provincial Mexicano*, pp. 229-230.

¹⁰⁸⁰ Para el tema sobre la legislación musical se recomienda: Francisco Rodilla León, “Algunas precisiones sobre la influencia del Concilio de Trento en Tomás Luis de Victoria y otros polifonistas del siglo XVI y principios del XVII”, *Revista de Musicología*, XXXV, 1, 2012, pp. 103-127.

¹⁰⁸¹ Silvia Salgado Ruelas, *Libros de coro conservados en la Biblioteca Nacional de México*, ADABI México, Fundación Harp Helú, México, 2009, p. 30. De ahí que a los libros que contienen esta música se les conozca genéricamente como *antifonarios*.

acción de Jesús, y como sus partes fundamentales se pueden señalar el Introito, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei. Las composiciones musicales sobre esta celebración reciben el mismo nombre genérico: Misa solemne (*Missa solemnis*), y en la medida en que ésta fue cambiando, lo hizo también la musical, correspondencia que también se percibe en su tipología: Misa de difuntos, de fieles, pontificalis,¹⁰⁸² etc., además de considerar las variantes de sus textos según el calendario litúrgico (véase infra). Generalmente a los libros que contienen los textos se les conoce como Gradual de la misa o simplemente Misal.¹⁰⁸³

Por su parte, el Oficio divino es el rezo de carácter privado realizado por el clero e integrantes de las órdenes religiosas, y lo conforman diversas oraciones, salmos, cánticos, antífonas, responsorios, himnos y lecturas.¹⁰⁸⁴ Su estructura es menos rígida que la misa y se reza durante ocho segmentos del día de tres horas cada uno (Horas canónicas),¹⁰⁸⁵ y en cada uno se rezan y cantan distintas oraciones contenidas en libros llamados Antifonario del oficio.¹⁰⁸⁶ Tanto los oficios

¹⁰⁸² Lourdes Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana. México, 1790-1810*, FCE, México, 2013, pp. 76-77.

¹⁰⁸³ Aunque algunos autores los identifican como *Antifonario de la misa*, en esta investigación los identificaremos como *Graduales*. Cfr. Alison Latham (coord.), *Diccionario Enciclopédico de la Música*, FCE, México, 2009, pp. 961-964. Voz “Misa”. Cfr. Marie-Claire Beltrando-Patier (dir.), *Historia de la música. La música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días*, Espasa, España, 1997, pp. 70-71. Se verá en el presente estudio que la *Misa* es uno de los géneros con mayor presencia en el acervo que se resguardan en el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG). Ver Imágenes 1 y 2.

¹⁰⁸⁴ Ver Imágenes 3 y 4.

¹⁰⁸⁵ Los bloques de *Horas canónicas* son: maitines (00:00 hrs.), laudes (03:00 hrs.), prima (06:00 hrs.), tercia (09:00 hrs.), sexta (12:00 hrs.), nona (15:00 hrs.), vespera (18:00 hrs.), completas (21:00 hrs.). En cada periodo se cantaban diferentes textos, según el tiempo del año. A cada bloque suele llamársele *hora* u *oficio* (oficio de maitines, oficio de laudes, etc.). Véase Salgado, *Libros de coro conservados en la Biblioteca Nacional...*, p. 30.

¹⁰⁸⁶ Véase Donald Jay Grout y Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental*, tomo I, Alianza Editorial, España, 2001, pp. 61-62. Por su parte, Hoppin sostiene que el origen del oficio puede estar en las asambleas privadas y clandestinas de los primeros cristianos en las que leían las escrituras y cantaban salmos. Hoppin, *La música medieval*, pp. 46 y 54.

como la misa eran de carácter obligatorio en el ritual de las catedrales,¹⁰⁸⁷ se realizaban diariamente y podían ser cantados en canto llano o en canto polifónico.¹⁰⁸⁸

Música, Tiempo y Liturgia

Todo el corpus de celebraciones regulares fue organizado en el llamado “año litúrgico”, dentro del calendario eclesiástico católico. Éstas se realizaban en diferentes momentos del ciclo anual y de ello dependía el tipo de cantos que se empleaban. La regularidad, secuencia, repetición y codificación de elementos constantes en estas celebraciones constituyen parte fundamental de todo ritual,¹⁰⁸⁹ pues en función de ello también se organizan las diferentes acciones y actitudes, así como los libros de canto.¹⁰⁹⁰ El ritual normalizado, institucionalizado (como la misa y los oficios), constituyó además un reflejo de la jerarquía de poderes en la que uno de los espacios por excelencia jerárquicos fueron los coros de las catedrales, de acceso estrictamente restringido.¹⁰⁹¹ Casi la totalidad de las ceremonias del calendario litúrgico tuvieron como principal escenario el coro, con algunas excepciones notables como las procesiones por las calles de la ciudad.

¹⁰⁸⁷ En el mencionado *Concilio III Provincial Mexicano* se detalla toda la legislación eclesiástica católica que rigió durante el periodo virreinal, y ahí se estableció la obligatoriedad sobre estos rituales y los ministros que debían oficiarlos, además de la mecánica para su realización. Véase Capítulo I de esta investigación.

¹⁰⁸⁸ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, p. 76. El *canto polifónico* consiste en el desarrollo de diferentes voces entrelazadas (líneas melódicas) en un mismo pasaje musical, con relativa independencia entre ellas. También fue llamado *canto de órgano* o *canto figurado*, y tomó auge hacia el fin de la Edad Media, en contraposición al canto llano (canto gregoriano), que consiste una sola línea melódica monofónica. Véase el breve pero interesante trabajo sobre la evolución histórica que hace Juan Manuel Lara Cárdenas de “El canto llano y el canto de órgano en la música novohispana”, en *Antropología*, Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 77, enero-marzo de 2005, pp. 3-8.

¹⁰⁸⁹ Roy A. Rappaport, *Ritual y religión en la formación de la humanidad*, Cambridge University Press, España, 2001, p. 247.

¹⁰⁹⁰ Es evidente que esta organización y ordenación de los libros de música en el ritual obedece más al calendario litúrgico que al civil.

¹⁰⁹¹ Patricia Díaz Cayeros *Ornamentación y ceremonia. Cuerpos, jardín y misterio en el coro de la catedral de Puebla*, UNAM-IIE, México, 2012, p. 131.

El año litúrgico y las fiestas

La estructura del año litúrgico es por demás compleja. Consiste en dos ciclos distintos que corren paralelos. El primero, el más importante, es el llamado Propio del tiempo y gira en torno a la vida de Jesús. Lo conforman dos bloques o secciones amplias: Navidad y Pascua (es decir, nacimiento y muerte-resurrección) que abarcan todo un año completo. Estas celebraciones contemplan fechas fijas (nacimiento) y movibles (muerte). El otro ciclo es el Propio de los Santos, que incluye fiestas de la virgen y distintos santos que se celebran en fechas fijas. Cada ciclo tiene sus propias festividades, y en algunas ocasiones coincidían celebraciones solemnes de ambos ciclos en un mismo día, lo que obligaba a realizar algunos cambios en el calendario. Cada ceremonia importante contaba con periodos de “preparación, celebración y prolongación”, y cada uno de ellos estaba meticulosamente diseñado y contemplaba el rezo y canto específico que debía ser ejecutado.¹⁰⁹²

La primera sección del Propio del tiempo es la del nacimiento (Navidad) y la integran tres tiempos o periodos: el llamado tiempo de Adviento que inicia cuatro domingos antes del nacimiento de Jesús, y es considerado el periodo de preparación para la navidad.¹⁰⁹³ El tiempo de Natividad (periodo de celebración), va del 25 de diciembre hasta antes del 6 de enero.¹⁰⁹⁴ El tiempo de Epifanía (periodo de prolongación) concluye alrededor de la fiesta de la Candelaria (2 de febrero).¹⁰⁹⁵ Esta sección (Natividad) es más breve que la siguiente (Pascua) y las festividades mayoritariamente son en fechas fijas, por lo que la mecánica calendárica es mucho más sencilla para su realización. Dos de los géneros musicales más socorridos para estas festividades de natividad, a lo largo del periodo novohispano, fueron el villancico y el responsorio,¹⁰⁹⁶ que más adelante serán detallados.

¹⁰⁹² Hoppin, *La música medieval*, pp. 65-67.

¹⁰⁹³ El periodo incluye las fiestas de San Ambrosio (7 de diciembre) y Virgen de Guadalupe (12 de diciembre), entre otras.

¹⁰⁹⁴ Además de la vigilia y la navidad, el periodo incluye fiestas como Santos inocentes (28 de diciembre), Circuncisión (1° de enero), ente otras.

¹⁰⁹⁵ Incluye celebraciones como la Sagrada familia (primer domingo después de la Epifanía -6 de enero-), el bautismo de Jesús (13 de enero), la conversión de Pablo (25 de enero). Para esta calendarización véase Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, pp. 80-84.

¹⁰⁹⁶ AHAG, Fondo musical, Francisco Rueda, *Responsorio para el miércoles santo: Tristis est*, GDL0005.

La segunda sección de este ciclo, la Pascua, es el periodo más extenso, solemne, complejo, y por ello el más importante de la liturgia católica. La mayoría de sus festividades son móviles¹⁰⁹⁷ y desde sus inicios fue tema polémico la ubicación calendárica de sus dos momentos más importantes: la Semana santa y la de pascua.¹⁰⁹⁸ El periodo de preparación “comprende nueve semanas antes de la Pascua”.¹⁰⁹⁹ La música que acompañaba estas festividades fue celosamente seleccionada y apegada en la medida de lo posible a las indicaciones tridentinas.¹¹⁰⁰ Las etapas de preparación, celebración y prolongación de este Tiempo revisten tal complejidad para los estudios de la ritualidad musical católica, que cada una por separado constituye en sí misma un amplio objeto de estudio. Para los fines de esta investigación es pertinente señalar sus características más notables, especialmente las que mayor relación guardan con la práctica musical. Las etapas de este largo y complejo ciclo son las siguientes:

Periodo de preparación, que tiene tres etapas:

1. Iniciaba desde nueve semanas antes de la Pascua. Los tres domingos previos al Miércoles de ceniza eran conocidos como Septuagesima, Sexuagesima y Quinquagesima,¹¹⁰¹ respectivamente, puesto que refieren al número de días que faltan para la Pascua, de manera que el domingo de Cuadragesima

¹⁰⁹⁷ El carácter móvil de esta festividad reside en el hecho de que se desconoce la fecha exacta de la crucifixión de Jesús, de manera que se toma como referencia el siguiente dato: la semana que fue crucificado fue previa a la pascua judía, y ésta es “el primer domingo después de luna llena, tras (o en el) 21 de marzo”, aunque si la luna llena cae en domingo, entonces se considerará la pascua hasta el domingo siguiente. Ver G. J. Whitrow, *El tiempo en la historia. La evolución de nuestro sentido del tiempo y de la perspectiva temporal*, Crítica, Barcelona, España, 1990, p. 139. Fue en el Concilio de Nicea (año 325) donde se estableció que la pascua “...debía celebrarse el primer domingo después de la luna llena de primavera (es decir, la luna llena tenía lugar el 21 de marzo o inmediatamente después)...” (p. 213).

¹⁰⁹⁸ G. J. Whitrow, *El tiempo en la historia. La evolución de nuestro sentido del tiempo y de la perspectiva temporal*, Crítica, Barcelona, España, 1990, p. 242: Apéndice 3: El cálculo de la Pascua.

¹⁰⁹⁹ Hoppin, *La música medieval*, p. 67; Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, p. 82.

¹¹⁰⁰ La documentación evidencia cierta obediencia a estos documentos de carácter legislativo. Véase AHAG, Libros de Actas de Cabildo núm. 8 (LAC 8), 26 de enero de 1708, Fs. 012f, 012v; AHAG, LAC 11, 01 de septiembre de 1753, fs. 130v; AHAG, LAC 12, 2 de abril de 1767, fs. 058v y 059f, por citar algunos.

¹¹⁰¹ Hoppin, *La música medieval*, p. 67; Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, p. 82.

era el primero del inicio de la cuaresma,¹¹⁰² periodo que en realidad dura 46 días, sin contar seis domingos previos que no son de ayuno, por lo tanto, no se cuentan. Esta etapa dura hasta antes del Domingo de pasión.¹¹⁰³

2. La semana que va del Domingo de pasión al Domingo de ramos. Algunos autores consideran esta segunda etapa como parte de la anterior,¹¹⁰⁴ lo cierto es que la celebración más importante de este breve periodo es el Viernes de Dolores, que en el caso de la catedral de Guadalajara posee algunas obras musicales para esta ceremonia.¹¹⁰⁵
3. Semana santa o Semana mayor. Inicia el Domingo de ramos y se trata de la festividad central del calendario litúrgico católico pues conmemora la pasión, muerte y resurrección de Jesús,¹¹⁰⁶ además de involucrar a todas las personas de la ciudad y regiones aledañas. En el aspecto musical, la penitencia y ayuno que caracterizan este periodo hacen que se omita el Gloria de la Misa, y la palabra “Aleluya” no se canta en ningún momento. Las ceremonias más importantes de esta Semana son:

¹¹⁰² AHCG, Fondo musical: Miguel Placeres Naveda y Vargas, *Antifonario*, Libro de coro número 15, Índice (frag.), 1755. En 1587, después de sancionado el *Concilio III Provincial Mexicano*, en la Catedral de México se estableció que todos los domingos durante el Tiempo pascual y segundas vísperas, el canto fuera ejecutado, de manera obligatoria, en polifonía y no en canto llano. Véase Marín, “Música y músicos entre dos mundos...”, vol. I, p. 103.

¹¹⁰³ Se escribirá en mayúscula sólo la primera palabra de la fiesta, y únicamente cuando se refiera de manera específica a la ceremonia, a la fiesta, y no al día: Domingo-domingo, Jueves-jueves, etc.

¹¹⁰⁴ Hoppin, *La música medieval*, p. 67.

¹¹⁰⁵ AHAG, Fondo musical: Anónimo, *Christus factus est*: Antífona-Motete para el Viernes de Dolores, GDL0077.

¹¹⁰⁶ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, pp. 82-83.

- Domingo de ramos (o de Palmas: *Dominica in palmis*),¹¹⁰⁷ que conmemoraba la entrada de Jesús a Jerusalén. Durante la misa principal se leía y se cantaba la Pasión según San Mateo.¹¹⁰⁸
- Jueves santo: incluye las ceremonias del Santo Crisma, lavatorio de los pies¹¹⁰⁹ y la Cena del Señor o Cena pascual, mejor conocida como la Última cena.
- Viernes santo: se realizaba la ceremonia más solemne por la muerte de Jesús, y la lectura era la Pasión según San Juan además de las Lamentaciones segunda y tercera.¹¹¹⁰
- Sábado santo: se conmemoraba la resurrección y se bendecía el pregón pascual, la pila bautismal, invocación a los santos, y se realizaba la misa de la noche pascual. Una de las antifonas obligadas era *Regina caeli*, que la capilla tenía que interpretar a voces e instrumentos.¹¹¹¹
- Domingo de pascua: Se efectuaba la fiesta principal de la Resurrección.¹¹¹² Con esto concluía la preparación para el Tiempo pascual.
- Periodo de celebración: El Tiempo pascual abarcaba siete semanas, y su carácter de fiesta móvil dificulta su precisión en el calendario anual. Sus principales ceremonias eran como sigue:
 - Pascua de resurrección: las dos semanas después de Semana Santa.

¹¹⁰⁷ AHAG, Fondo musical: Anónimo, *Pasión: Dominica in palmis*, GDL0086. Es una obra vocal incompleta (sólo se encuentran las voces para tenor) que incluye textos de la *Pasión* según los cuatro evangelistas. Otro fragmento de esta obra (que sólo contiene la voz de bajo) se encuentra en el AHCG, Fondo musical: aún sin número de registro. También AHCG, Fondo Musical: Juan de Dios Rodríguez Coronado y Sebastián de Castro, *Hebdomada Sancta: In die Palmarum a choro cantatur, Gradual de Semana Santa*, Libro de coro núm. 3, 1744, fol. 01v.

¹¹⁰⁸ Mateo, 26: 1-60.

¹¹⁰⁹ Javier Marín encontró que en el caso de la Catedral de México, la ceremonia del Lavatorio también se celebraba en la capilla del Real Palacio de Virrey. “Música y músicos entre dos mundos...”, vol. I, p. 233.

¹¹¹⁰ Se trata de los textos del *Libro de las Lamentaciones*, atribuido a Jeremías. Véase AHAG, Fondo musical: Francisco Rueda, *Segunda Lamentación: Vau. Et egressus est a filia Sion*, GDL0001. Y *Tercera Lamentación: Jod. Manum suam*, GDL0002.

¹¹¹¹ Marín, “Música y músicos entre dos mundos...”, vol. I, p. 233.

¹¹¹² Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, p. 83.

- Domingo de blanco (*Dominica in albis*), también conocido como *Domingo de Quasimodo*, debido a que es la primera palabra con la que inicia el Introito.¹¹¹³
- Fiesta de la Ascensión del Señor, el jueves: cuarenta días después de la Pascua de Resurrección.¹¹¹⁴
- Fiesta de Pentecostés, que iniciaba a los diez días después de la Ascensión y consistía en la conmemoración de la “venida del Espíritu Santo sobre la Iglesia primitiva”.¹¹¹⁵

Finalmente, el Periodo de prolongación del ciclo de la Pascua inicia el sábado siguiente a la fiesta de Pentecostés y dura entre 24 y 25 semanas; se prolonga hasta cerrar el año litúrgico e iniciar nuevamente con el siguiente ciclo (Adviento, del Propio del tiempo). Entre las diversas fiestas que abarca, incluye dos que son fundamentales en el ritual católico y que conforman el llamado Tiempo de Pentecostés:

- Santísima Trinidad: que inicia el primer domingo después de Pentecostés y es una de las festividades representadas en el repertorio musical guadalajareño hacia la segunda mitad del siglo XVIII e inicio del siguiente. Los géneros más cantados eran los maitines y responsorios (no se cantaban villancicos), y se realizaban las procesiones y misas acompañadas con canto e instrumentos.¹¹¹⁶

¹¹¹³ AHCG, Fondo musical: Juan de Dios Rodríguez Coronado y Sebastián de Castro, *Dominica in albis: Introitus (Dominica de Quasimodo)*, Libro de coro núm. 6, siglo XVIII. Parte del texto es: *Quasimodo geniti infantes...* (“Desead, como niños recién nacidos...”. 1º Epístola de San Pedro, 2:2). Ver también Antonio Lobera y Abío, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios: Cartilla de prelados y sacerdotes que enseña las Ordenanzas eclesiásticas que deben saber todos los ministros de Dios*, Imprenta de los Consortes Sierra y Martí, Barcelona, 1791, p. 60.

¹¹¹⁴ Hoppin, *La música medieval*, p. 69. Y Marín, “Música y músicos entre dos mundos...”, vol. I, p. 233. Grout y Palisca, *Historia de la música occidental*, tomo I, p. 62.

¹¹¹⁵ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, p. 83. Grout y Palisca, *Historia de la música occidental*, tomo I, p. 62.

¹¹¹⁶ AHCG, Fondo musical: Ignacio Jerusalem, *Eligi et santifica: Motete-responsorio*. El AHCG resguarda un valioso libro de coro con las partes cantadas de las misas (Introito, versículos, Graduale, Ofertorio, Comunión) correspondientes a las seis semanas (I-VI) de la festividad de la Santísima Trinidad: Fondo musical: Juan de Dios Rodríguez Coronado y Sebastián de Castro, *Dominica I-VI. S.S. Trinitatis*, Libro de coro núm. 8, siglo XVIII. Este mismo libro de coro contiene también la *Solemnitate Corporis Christi*, fol. XX.

- Corpus Christi: fue una de las fiestas más importantes en la Nueva España;¹¹¹⁷ la procesión provocaba tanta algarabía que en ocasiones parecía salirse de control, al grado de que las autoridades intentaron suprimirla debido a los excesos y al “significado profano” en el que caían algunas prácticas.¹¹¹⁸ Se realizaba el jueves después del Domingo de la Trinidad (que equivalía al domingo 23° después de Pentecostés) y la fiesta se prolongaba hasta la Octava de Corpus, e incluso se le agregaban de una a cinco semanas para concluir el ciclo anual y volver a empezar con el Adviento hacia el mes de noviembre. El acervo musical posee obras para esta festividad en géneros como villancicos, cantadas y secuencias,¹¹¹⁹ además de las misas registradas en los libros de coro en donde las ceremonias semanales (dominica) son reconocidas como “post pentecostés”.

De este modo, el calendario litúrgico establecía los ritmos y el desarrollo de las funciones religiosas, al mismo tiempo que con ello regía la vida de las personas, tanto su religiosidad como el habitar cotidiano. La regularidad de la vida en la ciudad estaba fuertemente marcada por estas pautas y uno de los recursos para anunciar a la feligresía que acudieran a las funciones era el repique de las campanas, vinculado a las ceremonias antes mencionadas. El campanero debía estar instruido en el sistema de toques, las horas y las formas rítmicas y temporales de ejecución.¹¹²⁰

¹¹¹⁷ Uno de los momentos más importantes de esta fiesta era la *procesión* por las calles de la ciudad en donde se montaban altares afuera de los templos y de las casas de las familias más connotadas. El acomodo jerárquico de los distintos sectores sociales (cabildos, órdenes religiosas, gremios, cofradías, etc.) a lo largo de la procesión, hacía de ésta un discurso de ostentación de poder político y económico ante la feligresía, radicando en ello buena parte de su importancia y trascendencia. Antonio Rubial sostiene que desde el siglo XVI, “la celebración de *Corpus* marcó un modelo procesional que, en mayor o menor medida siguieron las otras fiestas”, Antonio Rubial, “Las fiestas de traslación”, en *Prolija Memoria. Estudios de cultura virreinal*, Tomo IV, núms. 1-2 (2008-2009), UNAM, Universidad del Claustro de Sor Juana, p. 10.

¹¹¹⁸ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, pp. 83-84.

¹¹¹⁹ La Secuencia es un “texto estrófico litúrgico que forma parte del Propio de la Misa”: Drew Davies, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, UNAM-IIE, Adabi, México, 2013, p. 21.

¹¹²⁰ A diferencia de lo que sucedía en otras ciudades del reino, la Catedral de Guadalajara parecía tener fama de ser ordenada en el repique de campanas y de tener bastante bien instruidos a sus campaneros: “No había iglesia que superara la noche de Navidad o la madrugada de resurrección, el toque de mañitines del Jueves Santo (también llamado “de tinieblas”) o el pino y toque de misa pontifical en la sede neogallega”.

Por otra parte, hay que destacar que para la realización de estas fiestas calendáricas la participación de la capilla musical era obligatoria, según la celebración era el grado de solemnidad y elaboración musical que se requería. Si bien es cierto que la totalidad del calendario litúrgico revestía gran dedicación y “gravedad”, algunos periodos solían ser más trascendentes que otros, sobre todo cuando en la mecánica de las festividades se insertaba otra de carácter cívico-religiosa, como la Jura de Fernando VI de 1747, por ejemplo, en la que la ciudad se volcó y se experimentó una extraña tensión entre la “élite tapatía”, que aprovechó la Jura y el apoyo de la Real Audiencia para “imponer su propio centralismo”.¹¹²¹

Este “triumfo de la fiesta” o “excesos festivos” promovidos por el gobierno civil, según la opinión de Thomas Calvo, parece ser un indicador de la suerte poco afortunada de otra ceremonia antes mencionada y que para la tradición de la catedral novohispana representó una de las más importantes y más representativa de la “fiesta barroca”: Corpus Christi. Se sabe que en las ciudades episcopales europeas era el Cabildo catedral el que tomaba las riendas de la organización, financiación y desarrollo de dicha fiesta pues significaba una muestra del “poder y prestigio de una catedral”.¹¹²² Sin duda que así fue. En el caso novohispano, y particularmente en Guadalajara, habría que considerar algunos elementos que, como se dijo antes, contribuyeron al “exceso” y prácticas “profanas” en el desarrollo de dicha ceremonia. Desde inicios del siglo XVIII, el Cabildo municipal mostró especial interés en el ritual al grado de involucrarse de manera importante en su desarrollo procurando que se realizara “con el lu-

Véase, Arturo Camacho, Patricia Díaz Cayeros y Daniela Gutiérrez, “Llamado a sermón. Sobre el reglamento de campanas de la Catedral de Guadalajara”, en Lucero Enríquez (ed.), *4° Coloquio Musicat: Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009, p. 215. Incluso, fue célebre el caso de la mujer campanera, María Antonia, quien debido al “crecido trabajo que tiene en el manejo de las campanas y reloj especialmente en el presente tiempo de aguas”, le fue concedido un aumento de 25 pesos salario. AHAG, LAC 12, 5 de agosto de 1775, fol. 160v; AHAG, Cabildo-Clavería, caja 1: 1654-1792, 21 de enero de 1779, s/fol.

¹¹²¹ Calvo, Thomas, “La jura de Fernando VI en Guadalajara (1747): de la religión real a la festividad”, en *Takwá*, núm. 8, Otoño 2005, p. 83. Véase en este mismo libro el capítulo IV: Los instrumentos musicales.

¹¹²² Dámaso García Fraile, “Las calles y las plazas como escenario de la fiesta barroca”, en Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Universidad de Valencia, España, 2005, p. 323.

cimiento que esta nobilísima ciudad acostumbra celebrar esta función”.¹¹²³ Esta participación de las autoridades civiles no parecía ser inocente o ingenua pues evidenciaba un intento de apropiación de una fiesta que tradicionalmente estaba en manos de la Iglesia y que revestía una notable solemnidad. Se percibe en ello cómo el nuevo orden monárquico (la Casa Borbónica) con respecto de la autoridad papal, intentaba imponer una “sobriedad” que pretendía reducir la fiesta de Corpus casi sólo a la procesión.¹¹²⁴

Pese a esta situación, la música que el Cabildo catedral siguió promoviendo y exigiendo a sus compositores estaba destinada a satisfacer las principales festividades del año litúrgico, tanto para Corpus Christi,¹¹²⁵ San Pedro, Natividad y la Concepción, entre otras. Estas recurrentes indicaciones a los maestros de capilla, así como las constituciones y reglamentos de la catedral, refieren claramente que el acervo musical ejecutado por la capilla estaba diseñado para satisfacer las fiestas señaladas en el calendario litúrgico, además de otras eventuales como los oficios de difuntos o el recibimiento de alguna dignidad o autoridad civil. En el caso de Valladolid, como quedó dicho, esta fiesta también revistió una gran fastuosidad cuya organización y logística siempre requería una enorme cantidad de personas, ornamentos y diversas actividades como la música, coheteros, alfareros, carpinteros, vidrieros, cereros, así como los cargadores de los gigantes y la tarasca,¹¹²⁶ además de las ceremonias solemnes intramuros de la catedral y los templos.¹¹²⁷

Cada festividad de este ciclo calendárico litúrgico, por lo regular tenía su propia música cuya solemnidad, género y forma buscaban la armonía entre lo visual, lo sonoro y lo ritual. A continuación se describirán a grandes rasgos algunos de los principales géneros y formas musicales que forman parte de los acervos catedralicios estudiados.

¹¹²³ Archivo Municipal de Guadalajara (AMG), Libro de actas núm. 13, 1708-1716, 19 de mayo de 1711, fol. 30v-31f.

¹¹²⁴ Nelly Sigaut, “La fiesta de Corpus Christi”, en Montserrat Galí Boadella y Morelos Torres Aguilar (eds.), *3° Coloquio Musicat. Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi*, UNAM, México, 2008.

¹¹²⁵ Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara, 1690-1750*, UdeG, México, 2014, pp. 60-61.

¹¹²⁶ La tarasca era una figura de enorme tamaño hecha de cartón, que precisamente por sus dimensiones era necesario contar con cargadores para la procesión, pues por lo regular se elaboraban varias figuras de estos “gigantes”.

¹¹²⁷ Archivo Histórico Municipal de Morelia (AHMM), Sección Gobierno/ Caja 45/ E-6/ 1770.

Géneros y formas en el repertorio

Lo que en nuestro presente se entiende por género musical es algo muy distinto a lo que pudo haberse entendido durante el siglo que aquí se estudia. Esto supone, de entrada, una discusión que no estaría en los objetivos de la presente investigación, aunque sí vale la pena plantear al menos de lo que trata dicha discusión, que dentro de la musicología histórica puede llegar a ser amplia y bastante controversial. El concepto de “género”, originado en la teoría literaria y trasladado luego a la teoría musical, en la presente investigación se entenderá como una “categoría determinada por ‘acciones retóricas tipificadas que están basadas en situaciones recurrentes’”, y que tras el uso regular de ciertos elementos que dan sentido a su expresión discursiva posibilitan a los investigadores la creación de “esquemas clasificatorios” para su análisis. Es decir, que más allá de que la música del pasado haya sido producida bajo un riguroso esquema de “género” o no (lo cual también podría ser discutido), éste se reconoce como un “concepto moderno que facilita nuestro entendimiento al acercarnos a un agrupamiento de obras musicales” en las que se descubren elementos comunes y afines, aunque en el pasado hayan sido otros los parámetros para su producción, incluso, hasta para dar nombre a las obras.¹¹²⁸ Cada festividad contaba con un pequeño repertorio musical que reunía determinadas características afines tanto en su forma (o estructura) como en su contenido, e incluso en el título. Y estas obras, además de reunir determinadas características, otro elemento fundamental para determinar la relación entre lo musical y lo ritual era la “función” que se les asignaba a éstas dentro del ritual. Esta función era la que posibilitaba la conformación de ciertas “expectativas de género”¹¹²⁹ de la obra en cuestión, aunque en su momento, concebir esta relación ritual-música, seguramente las personas lo hacían de una manera más afectiva o sensitiva, sin utilizar el concepto de género, ni mucho menos “género musical”. Este concepto, como se dijo, es un recurso moderno que facilita la comprensión del vínculo entre la forma del ritual y la de la música.¹¹³⁰

¹¹²⁸ Véase Davies, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango...*, p. 19.

¹¹²⁹ Davies, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango...*, p. 19.

¹¹³⁰ Incluso algunos diccionarios de música, como el de Felipe Pedrell (1897), el término “género” es definido en diversas entradas (género armónico, cromático, distónico, etc.), pero todas ellas están más cercanas a la definición de “modo”, o incluso, de *estilo* o *forma*. Pedrell, *Diccionario técnico de la música*, pp. 199-200.

En los repertorios estudiados son varios los géneros musicales que han sido localizados, y para dar cuenta del espectro y la amplia variedad desarrollada durante el siglo XVIII, estos han enlistados y resumidos en el Cuadro V-5.

En este breve esquema se han resumido los principales géneros que aparecen en el acervo musical, con la advertencia de que otros géneros como la secuencia, sinfonía, versículo o sonata, también están presentes aunque en menor medida. Una primera observación es que son los salmos, responsorios, misa y villancicos los principales géneros cultivados en ambas catedrales. Llama la atención que los salmos tienen importante presencia en ambas iglesias, lo que se explica por su versatilidad en la liturgia y porque estos son la base textual de buena parte de los libros litúrgicos, como se explicará más adelante.

Enseguida se ofrecen breves descripciones de los géneros con mayor presencia en los acervos, con el fin de contar con una idea más clara sobre la función que éstos cumplían en la liturgia.

Cuadro V-5. Principales géneros representadas en el repertorio musical catedralicio (siglo XVIII).

Género/ forma	Porcentaje (%) de composiciones musicales ¹¹³¹	
	GDL ¹¹³²	VLD ¹¹³³
Salmo	21.19	25.89
Responsorio	12.90	22.05
Misa	11.52	19.97
Villancico	10.13	.76 [23.30] ¹¹³⁴

¹¹³¹ Estos porcentajes resultan ser imprecisos debido a diversos factores: 1) se suele tomar como referencia a los acervos conservados actualmente, y estos no resguardan al día de hoy las obras del siglo XVIII que se resguardaron durante el propio siglo, pues muchas de estas obras han desaparecido del acervo por diversos motivos. 2) El cálculo se apoya en la revisión de inventarios elaborados durante el siglo XVIII, lo que nos acerca un poco al número y títulos de obras que existieron en el repertorio. 3) Estos inventarios fueron hechos sin el cuidado de registrar particularidades de cada obra, de manera que las descripciones suelen ser bastante escuetas, incompletas, y muchas veces erróneas. En este sentido, se deben cotejar todos estos registros con el fin de que el cálculo que de aquí pueda desprenderse se acerque a una cifra más fidedigna. Por lo tanto, estos porcentajes, aunque imprecisos, al menos nos dan una idea de los aspectos que deseamos conocer sobre estos repertorios.

¹¹³² Para el caso de la catedral de Guadalajara la muestra se tomó de 239 obras que constituyen la parte de mayor uso en la liturgia. Se trata de obras compuestas por músicos *activos* en la catedral (ocho) durante el siglo XVIII (se excluyen los anteriores y posteriores), y otros (siete) que aunque no laboraron en el recinto tuvieron una relación directa con los músicos y las autoridades, como por ejemplo solicitar ingresar, opositar una plaza, o vender música de su autoría a las autoridades eclesiásticas.

¹¹³³ Para el caso de Michoacán, la muestra es de 390 obras, con las mismas características de la muestra guadalajareense, es decir, obras correspondientes al siglo XVIII, de compositores activos o no en la catedral, además de varias obras anónimas de las que aún está pendiente su datación.

¹¹³⁴ El inventario actual al que tuvimos acceso para una revisión, arrojó que sólo cuenta con 3 villancicos, lo que constituye un .76%. A todas luces es erróneo, lo que contrastamos esta cantidad con el inventario ordenado por el chantre Vicente Gorozábel, en 1781, el cual registra 31 villancicos, de un total de 133 obras registradas. Esto significa que los villancicos, en realidad constituyeron un 23.30% del acervo catedralicio michoacano. Véase Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, pp. 736-743.

Versos	8.75	1.53
Cántico	7.37	3.84
Cantada	6.91	
Antífona	4.60	3.84
Lamentaciones	4.60	6.66
Himnos	3.22	3.84
Resto	7.98	11.62
TOTAL	100	100

Fuente: Elaboración propia con base en AHAG, Fondo musical; AHCG, Fondo musical.

Géneros

Salmo

Éste deriva de la palabra salmodia y por lo regular alude a cantos de alabanza, plegaria, acción de gracias, queja, entre otros. Fueron recopilados en 150 textos que inicialmente se atribuyeron al rey David, y posteriormente se integraron al Antiguo Testamento bajo el nombre de Salterio,¹¹³⁵ nombre que hace alusión a su cualidad de instrumento musical, particularmente de cuerda.¹¹³⁶ Constituyen la columna vertebral del canto litúrgico (canto llano) de la Iglesia católica en el Oficio divino (véase *supra*), que “constituye el deber principal de toda institución eclesiástica, pues reviste la función simbólica de santificar... por medio de los salmos”.¹¹³⁷ Integran el género con el mayor porcentaje de obras en las catedrales, y su versatilidad permite su utilización como canto de acción de

¹¹³⁵ Lucero Enríquez, Drew Edward Davies y Analía Chernavsky, *Catálogo de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, vol. II: *Vísperas, antífonas, salmos, cánticos y versos instrumentales*, UNAM, Adabi, Cabildo Catedral Metropolitano de México, Conacyt, México, 2015, p. 43.

¹¹³⁶ Gomá y Fillion, *El Nuevo Salterio*. Los autores señalan que la colección de textos fue “llamada en latín *Psalterium*, ‘Salterio’. Así, Salmo y Salterio, que en su significado nuevo denotaban respectivamente un aire o melodía musical y un instrumento de cuerda”, p. XV. Para una amplia explicación tipológica e histórica se recomienda *Libro de los salmos*, versión comentada de José González Brown, Editorial Porrúa, S.A., México, 1992. La clasificación de los salmos que hacen los autores en esta obra incluye: “himnos, deprecatorios, didácticos o sapienciales, históricos o nacionales, proféticos”. (p. XXIV-XXV).

¹¹³⁷ Enríquez, Davies y Chernavsky, *Catálogo de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, vol. II: *Vísperas, antífonas, salmos, cánticos...*, p. 43.

gracias o de plegaria, en los oficios y en diversas festividades, además de haber sido interpretados, en muchos casos, con la amplia gama de instrumentos de la capilla y a dos coros.

Misa

Además de las generalidades mencionadas líneas arriba habría que agregar que sin duda se trata de la principal celebración diaria de la liturgia romana que tiene como fin recordar la Eucaristía. La tipología y categoría de la misa se determinaba según la festividad de que se trataba. Los textos que se cantaban, así como la forma definitiva introducida a Nueva España fueron establecidos por el Concilio de Trento, y quedaron registrados en el llamado Gradual de la Misa, o Misal romano, aprobado en 1570.¹¹³⁸ Estos cantos, como las misas en sí, se dividían en dos grandes tipos: el Propio de la misa y el Ordinario de la misa. Las partes que integran el Propio son invariables y revestían una notable solemnidad; consisten en el *kirie eleison*, *Gloria in excelsis Deo*, *Credo*, *Sanctus Benedictus* y el *Agnus Dei*.¹¹³⁹ Cada una de estas secciones correspondía a una parte de la celebración. Por el contrario, el Ordinario lo conforman partes que según la celebración pueden variar e incluir: Introito, Salmódia (que según la festividad puede contener un gradual, aleluya o tracto, secuencia, *Stabat Mater*, entre otros), Ofertorio y Comunión.¹¹⁴⁰ Algunas “misas breves”¹¹⁴¹ y oficios de difuntos no incluían en Gloria ni el Credo, aunque en la liturgia de difuntos sí se cantaba la Secuencia *Dies irae, Dies Illa*.¹¹⁴² El Cuadro V-6 resume las partes que integran este importante servicio que a lo largo de los siglos ha articulado la ritualidad de la sociedad católica con las actividades diarias.

¹¹³⁸ Juan Ruiz-Jiménez, “Música sacra: el esplendor de la tradición”, en Maricarmen Gómez (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 2: *De los Reyes Católicos a Felipe II*, FCE, España, 2012, p. 310.

¹¹³⁹ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, pp. 78-79.

¹¹⁴⁰ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, pp. 77-78.

¹¹⁴¹ La *misa breve* es una versión musical corta de la Misa del ordinario. Ver Latham (coord.), *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Voz “Missa brevis”, p. 694.

¹¹⁴² Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, p. 78. Un ejemplo lo constituye la *Misa de difuntos a ocho voces* (en dos coros), órganos y violines, de José María Placeres: AHAG, Fondo musical: GDL0047.

Cuadro V-6. Secciones y partes que integran el Propio y el Ordinario de la Misa.

Sección	Propio de la Misa	Ordinario de la Misa	Misa de difuntos
Introducción	<i>Introito</i>		<i>Introito: Requiem</i>
		<i>kirie eleison</i>	
		<i>Gloria in excelsis</i>	<i>kirie eleison</i>
	Colecta		
Liturgia de la palabra	<i>Sanctus Benedictus</i>		Gradual
	Gradual		
	Aleluya o tracto		
	Secuencia		Secuencia <i>Dies irae</i>
	Evangelio (sermón)		
		Credo	
Liturgia de la Eucaristía	Ofertorio		Ofertorio
	Prefacio		
		<i>Sanctus. Benedictus</i>	<i>Sanctus. Benedictus</i>
		<i>Agnus Dei</i>	<i>Agnus Dei</i>
	Comunión		Comunión ¹¹⁴³
		<i>Ite, missa est</i>	

Fuente: Elaboración propia con base en Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, pp. 77-80 Grouty Palisca, *Historia de la música occidental*, tomo I, p. 65 Davies, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango...*, p. 21.

Responsorio

Son los textos litúrgicos que, como su nombre lo indica, “responden a las lecturas de los nocturnos de Maitines”,¹¹⁴⁴ y eran cantados de manera alternada por los fieles o el coro, o un solista; regularmente se cantaban después de las lecturas de la Misa y del Oficio.¹¹⁴⁵ Los que se resguardan en las catedrales estudiadas están conformados por tres grupos de Maitines, con tres responsorios cada uno, finalizando algunos de ellos con un Gloria Patri. Esta estructura coherente sugiere que sean identificados como “colecciones de Maitines”, y no sólo como obras individuales. Hacia la segunda mitad del siglo XVIII fue reemplazando lentamente al villancico, especialmente en el oficio de Maitines, y su estructura permitió el despliegue de la amplia instrumentación de la capilla. Fueron dedicados tanto a santos patronos como a festividades más solemnes como Semana santa. Constituyen el 12.90% del total de las obras hasta ahora

¹¹⁴³ Algunas misas de difuntos incluyen un responsorio, como la citada *Misa de difuntos a ocho voces* (en dos coros), órganos y violines, de José María Placeres: AHAG, Fondo musical: GDL0047. Incluye el responsorio: “*Domine quando veneris iudicare terram*”.

¹¹⁴⁴ Davies, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, p. 21.

¹¹⁴⁵ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, p. 71.

identificadas en Guadalajara, mientras que Valladolid casi dobla la cantidad de responsorios (22.05%).

Villancico

El villancico es un género poético-musical considerado “paralitúrgico” por no formar parte de las Sagradas Escrituras y ser escrito en lengua vernácula (castellano o alguna lengua nativa). Por ello, en teoría no formaban parte de la liturgia oficial (que usaba el latín), aunque en la práctica sí fueron incorporados al ritual eclesiástico “y proporcionaron música culta para ocasiones y fiestas importantes dentro de una tradición que es única en la Iglesia hispana”.¹¹⁴⁶ Se desarrolló el villancico sacro y el profano, aunque el primero revistió una complejidad tal (en voces e instrumentos) que sólo podía ser interpretado por “cantantes entrenados”.¹¹⁴⁷ Durante muchos años se cantó en lugar de los responsorios, particularmente en el oficio de maitines, lo que ha generado cierta confusión en su identificación,¹¹⁴⁸ además de que muchos de estos villancicos en los maitines en realidad eran arias (sin la estructura de los villancicos: estribillo-coplas) que de manera genérica fueron identificados como villancicos. Por lo tanto, arias y villancicos, aunque técnica y estilísticamente sean diferentes, su función en la liturgia los hace parte de un mismo género, como se explicó líneas arriba.¹¹⁴⁹

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII, el responsorio lentamente volvió a ocupar su lugar en los oficios desplazando al villancico (o aria). Lo cierto es que este villancico religioso fue cantado en procesiones, misas diversas, y otras festividades como recibir a autoridades civiles o eclesiásticas, y por supuesto, navidad y *Corpus Christi*. Su estructura coincide en gran medida con la del villancico literario, es sencilla y consta de un estribillo y coplas cantados de manera

¹¹⁴⁶ Véase Drew Edward Davies, “Villancicos y cantadas en la catedral de México”, en Lucero Enríquez, Drew Edward Davies y Analía Chernavsky, *Catálogo de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, vol. I: *Villancicos y cantadas*, UNAM, Adabi, Cabildo Catedral Metropolitano de México, Conacyt, México, 2014, p. 63.

¹¹⁴⁷ Véase Davies, “Villancicos y cantadas en la catedral de México”, p. 66.

¹¹⁴⁸ Véase Omar Morales Abril, “Villancicos de remedo en la Nueva España...”, p. 13. Cita a Sierra Pérez, “Presencia del castellano en la liturgia latina: el villancico”, y a Hurtado, “¿Responsorio o villancico? Estructura, función y su presencia”.

¹¹⁴⁹ Bárbara Pérez Ruiz, “Arias y contrafacta de Ignacio Jerusalem: evidencias de la restitución de los responsorios en el oficio de Maitines en la catedral de México”, en *Heterofonía*, núm. 144, enero-junio de 2011, p. 49.

alternada. El primero puede ser desarrollado de manera polifónica,¹¹⁵⁰ mientras que las coplas suelen ser cantadas con la misma música. Fue uno de los géneros más socorridos no sólo en la religiosidad popular, sino en las grandes festividades de las catedrales.

Versos

Los versos fueron un género muy desarrollado aunque poco estudiado por los especialistas, y bastante complejo. Representa tal vez el único (y el primer) ejemplo de una práctica musical religiosa estrictamente instrumental, incluso, de una posible “sustitución” de una parte cantada por otra ejecutada instrumentalmente, y por ello ha sido considerada por algunos como la “primera manifestación orquestal en México”.¹¹⁵¹ Aunque son conocidos como versos (lo que remite a una idea de texto o literatura escrita), la música registrada en los papeles suele estar sin el texto a cantar, es decir, sólo la parte instrumental, debido a que la misma música podía ser reutilizada para diferentes versos, lo que constituye una característica flexible de este género. Podían alternar con partes cantadas de canto llano o polifonía en las horas del Oficio, incluso, se ejecutaban entre los versos del *Magnificat*. Si bien es verdad que aún se desconocen varios aspectos sobre el uso de este género en la liturgia, se debe destacar que representa una clara propuesta de desarrollos e ideas estrictamente musicales expresadas en pocos compases, pues la brevedad es otra de las características de este valioso género,¹¹⁵² que en el caso de los resguardados en el acervo analizado contienen series entre cinco y nueve versos.¹¹⁵³

¹¹⁵⁰ Omar Morales Abril, “Villancicos de remedo en la Nueva España...”, p. 12. Cfr. Davies, “Villancicos y cantadas en la catedral de México”, p. 66.

¹¹⁵¹ Karl Bellinhausen, “El verso: primera manifestación orquestal en México”, citado por Lucero Enríquez, Drew Edward Davies y Carolina Sacristán, “Géneros de vísperas en la Catedral de México”, en Enríquez, Davies y Chernavsky, *Catálogo de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, vol. II: *Vísperas, antifonas, salmos...*, p. 50.

¹¹⁵² Enríquez, Davies y Sacristán, “Géneros de vísperas en la Catedral de México”, en Enríquez, Davies y Chernavsky, *Catálogo de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, vol. II: *Vísperas, antifonas, salmos...*, p. 49. Véase también Jazmín Rincón, “Versos instrumentales de Ignacio Jerusalem...”, p. 96. De la misma autora, “El verso instrumental en la Nueva España...”.

¹¹⁵³ Véase AHAG, Fondo musical: Francisco Rueda, Versos del quinto tono: GDL0003; Ignacio Jerusalem, Versos del sexto tono: GDL0008; Ignacio Jerusalem, Versos del cuarto tono: GDL0009; Pedro Regalado Támez, Versos del tercer tono: GDL0026; por mencionar sólo algunos. AMCM, carpeta 287 (4 y 5): Christofani Beltrán, *Versos de 5º tono*; carpeta 287 (1-3): Manuel Delgado, *Versos de 5º tono*.

Cántico

Es otro de los géneros de marcada presencia en el acervo. Son himnos bíblicos que desde sus más remotos orígenes tuvieron una finalidad de alabanza y de “consuelo espiritual” pues fueron considerados “como una espléndida y abundante mesa donde puede tomar cada uno, según su estado y necesidad, sólido alimento para robustecerse y animarse al exacto cumplimiento de sus obligaciones, y al ejercicio de todas las virtudes...”.¹¹⁵⁴ Su estructura es similar a la de los salmos, y los más representativos en el repertorio son el *Magnificat* (atribuido a la Virgen María), y el *Te Deum* (atribuido a San Ambrosio y a San Agustín¹¹⁵⁵) como una acción de gracias. Fueron compuestos para diversas advocaciones marianas como otras devociones y fiestas especiales, tanto en el Oficio como en el Ordinario.

Cantada

Es un género estrechamente emparentado con el villancico, con algunas diferencias esenciales que hay que señalar, como incluir un recitado y un aria, con un grado de complejidad tal que sólo cantantes diestros podían cantarlas. Algunos ejemplos fueron registrados por sus compositores como “cantadas”, aunque su estructura interna y sus partes evidencian claramente un villancico, dando por resultado una forma híbrida entre el villancico y la cantada en el que las coplas y el recitado se cantaban de manera alternada.¹¹⁵⁶ Fueron escritas en lengua vernácula, y ejecutadas en diversas festividades y en el Oficio. La fórmula recitado-aria equivale a la “unidad básica de los textos teatrales italianos de la época”, por lo que es notorio el fuerte influjo e influencia del estilo operístico y teatral en este género.¹¹⁵⁷ Aunque en el acervo guadalajareño se resguardan algunas cantadas, llama la atención que en el vallisoletano aún no hayamos podido consultar alguna, aunque seguramente sí se cuenta con ellas.

Antífona

Es tal vez el género sacro más desarrollado en canto llano y ejecutado en el fa-cistol, es decir, en los libros de coro. Es un texto breve y está asociado siempre a

¹¹⁵⁴ Lallemand, P., *Salmos de David y cánticos sagrados*, “Prólogo”, s/p.

¹¹⁵⁵ Lallemand, P., *Salmos de David y cánticos sagrados*, pp. 495 y 508. Cfr. Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, p. 72.

¹¹⁵⁶ Ver por ejemplo el citado *Marciales estruendos*: AHCG, Fondo musical: José de Torres y Martínez Bravo y José Rosales, que incluye estribillo y coplas, además de un recitado a dúo.

¹¹⁵⁷ Davies, “Villancicos y cantadas en la catedral de México”, p. 68.

un salmo o cántico. De ello se destaca una doble función, por un lado la estrictamente litúrgica (expresión espiritual), y la musical, que enmarca la entonación de los salmos, es decir, que se cantan antes y después de éstos, señalando “la clara cadencia con la que concluyen determina la elección del tono en que se va a recitar el salmo que le sigue...”.¹¹⁵⁸ Se pueden identificar tres tipos: a) “Las que se emplean en el Ordinario (días feriales y domingos sin festividad) caracterizadas por ser breves y sencillas... b) Las antífonas propias para la liturgia de cada día y hora del Oficio... c) Las antífonas que preceden y cierran el canto del *Benedictus* y al *Magnificat*...”¹¹⁵⁹

Se debe destacar que en buena parte del calendario litúrgico (Propio del tiempo y Propio de los santos) eran entonadas en la mayoría de las festividades, es por ello en los repertorios de canto llano, y especialmente en los libros de coro (antifonarios), están presentes de manera importante.

Lamentaciones

Este género se caracteriza por su profunda solemnidad e introspección debido a la naturaleza de la propia celebración: luto de Semana santa. Se cantaba de manera específica en “el primer nocturno de los Maitines de Jueves, Viernes y Sábado Santos”.¹¹⁶⁰ Todos los miembros del cabildo estaban obligados a cantarlas en los Oficios, al igual que la capilla vocal en las funciones de la misa. Y como quedó dicho líneas arriba, no obstante la “gravedad” que reviste este ceremonial, la composición de algunas Lamentaciones resguardadas en los repertorios se vieron influidas por el influjo de la música operística.

Himnos

Los himnos bíblicos tuvieron también un importante arraigo y presencia en las ceremonias de las catedrales, especialmente en el Oficio divino. Se trata de una composición poética de “versos métricos organizados en estrofas regulares, por lo común de cuatro versos cada uno”, cuyas estrofas se cantan con la misma me-

¹¹⁵⁸ Enríquez, Davies y Sacristán, “Géneros de vísperas en la Catedral de México”, en Enríquez, Davies y Cheriñavsky, *Catálogo de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, vol. II: *Vísperas, antífonas, salmos...*, p. 39.

¹¹⁵⁹ Enríquez, Davies y Sacristán, “Géneros de vísperas en la Catedral de México”, en Enríquez, Davies y Cheriñavsky, *Catálogo de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, vol. II: *Vísperas, antífonas, salmos...*, pp. 39-40.

¹¹⁶⁰ Davies, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, p. 21.

lodía.¹¹⁶¹ Ya se ha mencionado la existencia de varios himnos en el repertorio, mismo que mayoritariamente está representado en el canto llano de los libros del facistol.

Estos y otros géneros son los de mayor presencia (aunque no los únicos) en el acervo musical. Con él fue posible la realización de las festividades del calendario litúrgico con la solemnidad que exige el culto, pero también se constata la producción artística de músicos locales y regionales,¹¹⁶² y con ello la construcción de una ritualidad o religiosidad marcada tanto por los preceptos de la Iglesia universal como por la impronta de santos y vírgenes que circundan y protegían la ciudad y la Diócesis.

Formas

La diferenciación entre género y forma tiene como finalidad, por lo menos en esta investigación, señalar las incursiones en la música sacra de elementos (formas) tradicionalmente ajenos a este ámbito, de manera que el repertorio estudiado cobra especial relevancia al denotar cierta flexibilidad, contra la rigidez que había caracterizado al canon eclesiástico. Si el género remite a la idea de tipologías clasificatorias de obras musicales de tal manera que permitan diferenciar genéricamente unas de otras, por forma se entenderá “la manera en que se organizan los diferentes elementos de una pieza musical –alturas, ritmos, dinámica, timbres– para producir un resultado audible coherente”.¹¹⁶³ En este sentido, para la identificación de una obra se piensa más en la estructura interna y en sus características formales, que en la función de ésta en la liturgia (como serían ciertos géneros musicales, como quedó explicado). Es verdad que el concepto de forma, en teoría musical, es mucho más complejo y amplio que la manera en cómo aquí se entenderá, pues en este caso sólo se persigue identificar en el repertorio elementos distintivos que lo vinculan con formas operísticas de la época, tales como el uso de arias, solos e instrumentos obligados. Esto con el fin de contribuir a explicar la transformación sonora (más que a la teorización de la misma) en la que los elementos teatrales y operísticos tuvieron una fuerte impronta.

Solos

En la documentación musical el uso de “solo” y “aria” es confuso, ambos parecen referir a pasajes individuales para voces (solista o dúo), aunque en algunos

¹¹⁶¹ Morales Abril, “*Jesu nostra redepmtio*, himno de vísperas para la Ascensión, de Pedro Bermúdez”, en *Heterofonía*, núm. 129, julio-diciembre 2003, p. 111.

¹¹⁶² Ver capítulo III: Los músicos.

¹¹⁶³ Latham, (coord.), *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Voz “Forma”, p. 600.

casos se señala para instrumentos.¹¹⁶⁴ Estos recursos, propios de las formas operísticas, fueron introducidos en diversas obras como las del mencionado maestro de capilla Francisco Rueda, quien incluyó en su producción varios pasajes a “solo” para la voz de tiple (soprano), incluso en obras que exigen una profunda solemnidad como las Lamentaciones, como quedó dicho. También el maestro de capilla José María Placeres (1700-1775), en su Himno *Vexilla regis: O cruz ave spes* incluyó un “solo” para tiple, además de la rica instrumentación registrada. Por su parte, en la catedral vallisoletana se conocen varias obras anónimas que incluyen un solo en la voz (tiple o tenor), y algunas otras de autor claramente identificado como el salmo *Beatus vir* a cinco voces (1790) con pasaje solístico para el tiple primero (S1), del compositor Juan José Echeverría.¹¹⁶⁵ Varias obras de Ignacio Jerusalem: el villancico *De la terrestre floresta*, para violines, trompas y bajo, e incluye el “aria a solo” para la voz del alto (A);¹¹⁶⁶ el salmo *Benigne fac domino*, para ocho voces y voz solista,¹¹⁶⁷ por mencionar algunos. Y desde luego del multicitado Antonio Juanas podemos citar el salmo *Laudate dominus* a cuatro voces con solista, violines, oboes, trompas y bajo.¹¹⁶⁸

Los pasajes solísticos para voz suponen una exhibición de las cualidades y el virtuosismo del cantante, del mismo modo como sucede en los “solos” para instrumentos, o incluso para “dúos” de voces. Esto representó un triunfo de la música sobre el texto, aspecto que el sector más conservador de la Iglesia había cuidado con profundo celo y había pretendido evitar, pero ante el embate de la evolución sonora, así como la emancipación, reconocimiento y defensa del arte musical por parte de los compositores del siglo XVIII, le fue imposible lograr.

Aria

Un aria es una obra para voz que puede ser ejecutada en solitario, o bien, con acompañamiento, pero que por su destacada ejecución se distingue formalmente del resto de las voces o instrumentos. A la par con los “solos”, las arias para voces terminaron siendo breves canciones o pasajes dentro de una obra mayor, es por ello que en algunos catálogos musicales es identificada como un género,

¹¹⁶⁴ AHAG, Fondo musical: [Manuel] Arenzana, *Misa del Ordinario*, GDL0161. La obra está incompleta, y el “solo” está señalado en el violín primero. Véase también Randel, *Diccionario Harvard de música*, p. 463.

¹¹⁶⁵ AMCM, carpeta 259 (2): Juan José Echeverría, *Beatus vir*.

¹¹⁶⁶ AMCM, carpeta 368: Ignacio Jerusalem, *De la terrestre floresta*.

¹¹⁶⁷ AMCM, carpeta 346: Ignacio Jerusalem, *Benigne fac domino*.

¹¹⁶⁸ AMCM, carpeta 245: Antonio Juanas, *Laudate dominus*.

más que como una determinada forma.¹¹⁶⁹ En las obras resguardadas en los acervos de las catedrales puede identificarse de las dos maneras: como una obra en sí (Aria a dúo con violines al Santísimo Sacramento;¹¹⁷⁰ Si los coros militantes;¹¹⁷¹ el citado villancico De la terrestre floresta,¹¹⁷² entre otras), o bien como parte de una obra más amplia (Maitines a San Agustín).¹¹⁷³ Si bien desde mediados del siglo XVII europeo el término fue asociado ya a una parte solística, entrado el XVIII fue un elemento característico de la ópera que para entonces había ya desarrollado una considerable tipología de arias (canción estrófica, aria concertada, aria da capo...).¹¹⁷⁴ Con características similares a pasajes solísticos la encontramos en el repertorio sacro, y esto nos hace inferir que los cantantes que formaron parte de la capilla tuvieron que desarrollar destrezas notables para su ejecución.

Instrumentos obligados

Otro elemento que constata esta preminencia de lo musical sobre lo vocal es la puesta en práctica del recurso del “instrumento obligado”, indicación que era registrada en la propia partitura, sea para el órgano, violín, clarinete u otro instrumento del que se contara con un ministril diestro. Esto significa que ciertas partes de las obras habían sido escritas específicamente para determinados instrumentos y que no podían omitirse,¹¹⁷⁵ con el fin de explotar su expresividad (sonoridad) y las capacidades del ejecutante (virtuosismo).

Tanto los solos, arias e instrumentos obligados, más que para la solemnidad de la liturgia, fueron composiciones o formas para el lucimiento directo del cantante o el instrumentista y sus amplias posibilidades musicales, lo cual figuró

¹¹⁶⁹ Davies, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, p. 23.

¹¹⁷⁰ AHCG, Fondo musical: Francesco Corradini, *Area á Duo con violines/ al Santissimo Sacramento...* La portada dice: “Vilin [sic] segundo/ Area á Duo con violines/ al Santissimo Sacramento/ O Dios Humanado/ Por Don Fransisco Coradini//”.

¹¹⁷¹ AHCG, Fondo musical: José María Placeres, *Si los coros militantes*, 1771. La portada dice: “Area sola con violines/ y trompas/ si los coros militantes/ para N. P. S. S. Pedro Apostol/ Compuesta por el M.o B.r y presbítero/ D.n Joseph María/ Placeres/ Son 6 papeles. Año de 1771//”.

¹¹⁷² AMCM, carpeta 368: Ignacio Jerusalem, *De la terrestre floresta*.

¹¹⁷³ AHAG, Fondo musical: Anónimo, *Maitines a San Agustín*, incluye “aria” en la voz de Bajo. Forman una colección de maitines: GDL0154, GDL0155 y GDL0156.

¹¹⁷⁴ Latham, (coord.), *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Voz “Aria”, pp. 100-101.

¹¹⁷⁵ Latham, (coord.), *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Voz “Obbligato”, p. 1073.

como una especie de tiro de gracia sobre la música litúrgica vocal (canto llano), en la víspera del siglo por antonomasia de la ópera: siglo XIX. ¿Podríamos decir entonces que esto significó un triunfo del gremio de los músicos y su arte frente a sus mecenas? Las referencias empíricas parecen indicar que sí.¹¹⁷⁶ Pero magnificando este planteamiento: ¿es esto en realidad un triunfo de los músicos sobre la misión de la autoridad eclesiástica, o ésta también participó de este proceso con el que aspiró a figurar entre las grandes catedrales novohispanas y peninsulares de la cristiandad? ¿Fue éste un proyecto del cabildo eclesiástico frente a sus símiles? Finalmente ¿quiénes ganaban con esta transformación musical? Seguramente mucho era lo ganado por el arte musical en sí, por los músicos: artífices de la construcción de una nueva concepción de las “bellas artes”.¹¹⁷⁷

Son diversos los ejemplos sobre este recurso del instrumento obligado en las obras. Por citar un par: en la catedral de Guadalajara se resguarda la cantada de José María Placeres, *El pincel más galante* (recitado), que incluye el aria, *Triunfa señora reina*. Está escrito para cuatro voces, violines y órgano obligado.¹¹⁷⁸ Tal vez sea ésta una de las obras en las que se reúnen varias características de un repertorio moderno: incluye aria, instrumento obligado, violines y contrafacto (*Salve Regina*) en la sección del aria. Del mismo modo, la catedral vallisoletana resguarda varios ejemplos de este recurso. Citaremos sólo la *Misa a 7* de Juan del Águila, escrita para violines. Bajo, oboes, trompas y órgano obligado.¹¹⁷⁹ Son varias las misas en el acervo michoacano que incluyen el órgano obligado, de las autorías de Antonio Juanas, Ignacio Ortiz de Zárate, Manuel de Arenzana y Francisco Javier García Fajer “Españoleto”, entre muchos otros. Y al igual que el órgano, otros instrumentos como la flauta y el fagot tuvieron su escritura idiomática en diferentes obras. Por citar un ejemplo, los *Versos del 6º tono*, de José Beltrán Cristofani incluyen el fagot obligado.¹¹⁸⁰

Recitado

A la par de las arias, otra de las formas en las que se aprecia claramente la presencia de la música teatral y operística en el ámbito sacro, sin duda que es el recitado, que consiste en una “forma de canto solista discursivo”, en el que el desarrollo melódico suele menos estructurado que otras segmentos como las

¹¹⁷⁶ Alberto Tenenti, *La Edad Moderna, XVI-XVIII*, Ed. Crítica, Barcelona, 2011, p. 354.

¹¹⁷⁷ Véase Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, España, 2004.

¹¹⁷⁸ AHAG, Fondo musical, GDL0101: José María Placeres, *El pincel más galante-Triunfa señora reina*.

¹¹⁷⁹ AMCM, carpeta 6: Juan del Águila, *Misa a 7*.

¹¹⁸⁰ AMCM, carpeta 287: José Beltrán Cristofani, *Versos del 6º tono*.

arias o solos. El recitado suele ser de notable expresividad, y aunque en el ámbito profano, el recitado (recitativo) solía ser de “ritmo libre y carente de melodía estructurada”,¹¹⁸¹ en el sacro estaba perfectamente establecido y mensurado.

Sirva como ejemplo la citada obra de Placeres, *El pincel más galante*, y los Responsorios a 4, 5 y 6 voces para los maitines a Nuestra Señora de Guadalupe,¹¹⁸² del compositor José Carrasco. Esta obra y otras de su autoría se resguardan en la catedral tapatúa, y debemos destacar que fue organista de la catedral de Valladolid (1795). Se trata de una colección completa de responsorios que en su estructura incluye el recitado, órgano obligado (solístico en el responsorio 8º), coplas, entre otros importantes recursos sonoros y formales.

*La música y las principales advocaciones: marianas y cristológicas*¹¹⁸³

Era una obligación prescrita cantar en las catedrales del reino la antífona *Salve Regina*,¹¹⁸⁴ y en las diversas “festividades que se acostumbran de la bienaventurada Virgen María... y canten del mismo modo el himno y cántico *Magnificat*...”,¹¹⁸⁵ dedicados a la virgen. Esto como consecuencia de las ordenanzas tridentinas en las que la virgen fue enaltecida. Emile Male sostiene que “el arte de la contrarreforma defiende todos los dogmas atacados por los protestantes. Se dedica a exaltar a la virgen”.¹¹⁸⁶

¹¹⁸¹ Latham (coord.), *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Voz “recitativo”, p. 1259.

¹¹⁸² AHCG, Fondo musical, GDL0041-GDL0043; José María Carrasco, *Responsorios para los maitines a Nuestra Señora de Guadalupe*.

¹¹⁸³ En esta investigación, los términos “mariano” y “cristológico” son usados en el sentido en que indican una determinada inclinación en el acervo musical por las advocaciones a la virgen María (mariana), y a la figura de Jesucristo (cristológica), ambos en sus múltiples representaciones. Véase Antonio Rubial, *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, UNAM, FCE, México, 1999, p. 201; Magdalena Vences Vidal, “Manifestaciones de la religiosidad popular en torno a tres imágenes marianas originarias. La unidad del ritual y la diversidad formal”, en *Revista Latinoamérica*, núm. 2, 2009, México, p. 103. Drew Davies, en el registro de las obras musicales de la Catedral de Durango, usa el término en el mismo sentido: “*christological*” y “*marian*”. Davies, “The italianized frontier: Music at Durango cathedral...”, pp. 381-382.

¹¹⁸⁴ *Concilio III Provincial Mexicano...*, p. 333.

¹¹⁸⁵ *Concilio III Provincial Mexicano...*, p. 510.

¹¹⁸⁶ Male, *El arte religioso...*, p. 161. Explica que “En la catedral de Nápoles hay un fresco de Domenichino que representa el *triumfo* de la virgen sobre la Reforma”.

Por ello, las figuras de la virgen María, así como la de Jesús (ambas en sus diversas advocaciones) son las más representadas en el ritual católico, sea en las funciones de la misa o del oficio divino.¹¹⁸⁷ En el caso de la catedral guadalajareña, la festividad con mayor presencia en el repertorio musical es precisamente la dedicada a la virgen María, de manera principal la Asunción, pues a ella está dedicada la catedral.¹¹⁸⁸ Le sigue la virgen de Guadalupe, que hacia mediados del siglo XVIII fue ratificada como patrona del Imperio, motivando con ello una serie de obras y manifestaciones artísticas alusivas a la imagen.¹¹⁸⁹ Estas advocaciones marianas, entre otras, son las más socorridas, sobre todo en los géneros de misas, villancicos y responsorios, así como la antífona *Salve Regina* y el cántico del *Magnificat* (*Magnificat anima mea Dominum*) atribuido, además, a la propia virgen María.¹¹⁹⁰ A diferencia de las catedrales de México y Guadalajara, la vallisoletana está dedicada a una representación cristológica: la Transfiguración del Señor, de manera que no sorprende que el mayor número

¹¹⁸⁷ En otras catedrales como la de Durango, la figura de San Pedro fue la más socorrida durante el siglo XVIII, tanto en maitines como en responsorios. Véase Drew Davies, “The italianized frontier: Music at Durango cathedral, español culture, and the aesthetics of devotion in eighteenth-century New Spain”, Tesis Doctoral, Universidad de Chicago, EU, 2006, p. 382. Y Drew Davies, “El triunfo de la Iglesia: villancicos dieciochescos para san Pedro”, en Patricia Díaz Cayeros (ed.), *2º Coloquio Musicat: Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2007. Véase capítulo IV: Los instrumentos musicales, en donde se expone la idea de Nelly Sigaut quien destaca que el cabildo de la catedral de México, en la década de 1680, impulsó un “programa iconográfico” destinado a exaltar el culto a la figura de San Pedro y establecer su cátedra. Con ello se estaría dando un giro de la imaginería mariana a la de San Pedro. Nelly Sigaut, “El uso de la emblemática en un programa catedralicio”, en Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal (eds.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, El Colegio de Michoacán, Conacyt, México, 2002, p. 123.

¹¹⁸⁸ Al igual que la catedral metropolitana de México.

¹¹⁸⁹ Véase Nelly Sigaut (ed.), *Guadalupe: Arte y liturgia. La sillería de coro de la colegiata*, 2 vols., El Colegio de Michoacán, Museo de la Basílica de Guadalupe, México, 2006.

¹¹⁹⁰ Lucas, 1:46-55. Ver también Lallemand, *Los salmos de David y cánticos sagrados interpretados en sentido propio y literal en una brevísima paráfrasis*, traducción de Jayme Serrano, Benito Cano impresor, Madrid, 1786. El autor, citando el Evangelio de Lucas, sostiene que “habiendo la virgen santísima ido a visitar a su prima Santa Isabel después de la anunciación, pronunció en aquella visita llena de portentos este cántico: *Magnificat anima mea Dominum. Et exultavit spiritus meus...*”, p. 495.

de obras estén orientadas a las diversas festividades en torno a la vida de Jesús, especialmente la mencionada transfiguración, natividad y Semana santa.¹¹⁹¹

Aun cuando las catedrales de la cristiandad católica están regidas por el mismo calendario litúrgico, la historia individual de cada una les va marcando un particular derrotero. Guadalajara y Valladolid, cada una de las catedrales dio mayor relevancia y atención a las festividades correspondientes a sus respectivas advocaciones, de manera que esto se perfila como un elemento básico de diferenciación. En el caso de estas dos catedrales, las figuras de Jesús y de la virgen figuran como el eje central que articula tanto su propia arquitectura, los altares, la música y el ritual, es decir, la liturgia en general.

Por otra parte, vale la pena mencionar que estas advocaciones, musicalmente están presentes diversos géneros. Por ejemplo, el nacimiento de Jesús (Tiempo de Natividad) es también un tema muy recurrente en el género villancico, de los que en la catedral guadalajareense se conocen alrededor de una treintena, compuestos entre 1740 y 1780.¹¹⁹² En su mayoría, estas obras fueron escritas para voces e instrumentos, en polifonía y en lengua vernácula.¹¹⁹³ Debido a la solemnidad que reviste la muerte de Jesús (Tiempo pascual), las obras dedicadas a este periodo son más de carácter vocal, sea en canto llano o en polifonía. Aunque en el acervo michoacano hasta ahora sólo hemos localizado alrededor de una decena de villancicos (lo cual indica una discreta presencia de este género), su presencia fuerte la revela el inventario elaborado en 1781 por órdenes del chantre Vicente Gorozábel,¹¹⁹⁴ cuyos registros superan la treintena, de los cuales al menos la mitad están dedicados a algún pasaje de la vida de Jesús. Por otra

¹¹⁹¹ Para el caso del Archivo Musical de la Catedral de Morelia (AMCM), la muestra analizada fue sobre el registro que se resguarda en la propia catedral, mismo que consta de 638 obras, de las cuales alrededor de un 45% corresponden al siglo XVIII. Del mismo modo, en el inventario de las obras musicales resguardadas en el Conservatorio de las Rosas (Morelia), se registran alrededor de 250 obras, de las cuales un 30% corresponden al siglo XVIII. Sin precisar el dato, al menos la mitad de este 30% pudo pertenecer al acervo de la catedral, o al menos son de autoría de músicos que ejercieron o compusieron obra tanto para la catedral como para el Conservatorio.

¹¹⁹² Después de la misa, el salmo y el responsorio, es el género con mayor presencia en el repertorio tapatío.

¹¹⁹³ El villancico es un género considerado “paralitúrgico” por no formar parte de las Sagradas Escrituras y ser escrito en lengua vernácula (castellano o alguna lengua nativa). Ver el apartado de “Géneros” en este mismo capítulo.

¹¹⁹⁴ El inventario se encuentra transcrito en Violeta Paulina Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, Tesis

parte, su marcado desarrollo también se percibe en el repertorio conservado en el Conservatorio de las Rosas, de la misma ciudad, que resguarda una cantidad importante de villancicos de autores que también compusieron música para la catedral, como Francisco Moratilla y Gregorio Remacha.¹¹⁹⁵

Además de lo mencionado líneas arriba, las festividades mejor representadas en los repertorios son las dedicadas a San José, San Pedro, San Agustín, así como las virgen María en sus diferentes representaciones, principalmente la Asunción y Guadalupe. A continuación se detallan algunas de las principales características de estas festividades.

Advocaciones marianas

La virgen de la Asunción

El 19 de febrero de 1618 se realizó la ceremonia de Dedicación de la catedral de Guadalajara, ritual que consistió en la inauguración del nuevo edificio y el traslado de la primitiva catedral dedicada a San Miguel, a la nueva dedicada a la Virgen de la Asunción. Y aun cuando no estaba completamente terminada, el altar mayor fue trasladado del antiguo a este nuevo recinto. “...habiéndose llevado el Santísimo de la iglesia mayor de esta ciudad vieja en procesión solemne a la iglesia catedral nueva donde se ha colocado...”¹¹⁹⁶ En adelante, cada 19 de febrero se efectuaban misas y diversas ceremonias que en realidad iniciaban desde ocho días antes (la octava). El sumario de la Cartilla de Ordenanzas de 1791 indicaba que “así como la consagración de la iglesia material representa la santidad de toda la iglesia espiritual... por eso la fiesta de la Dedicación del Templo es la más solemne, y se hace por ocho días”.¹¹⁹⁷ Se trataba pues, de una ceremonia

Doctoral: Ciencias Humanas: Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán, 2014, pp. 736-743.

¹¹⁹⁵ Archivo Musical Histórico del Conservatorio de las Rosas (AMHCR). Se registran más de 50 villancicos, de los cuales alrededor de una treintena son anónimos. Véase Edgar Alejandro Calderón Alcántar, *Villancicos de Gregorio Remacha en el Colegio de Santa Rosa*, Tesis de Licenciatura en Musicología, Morelia, Conservatorio de las Rosas, 2010. Citado por Violeta Paulina Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, Tesis Doctoral: Ciencias Humanas: Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán, 2014, p. 16.

¹¹⁹⁶ Acta de cabildo de la ciudad de Guadalajara, en *Cuarto Centenario de la fundación del obispado de Guadalajara, 1548-1948*, Artes Gráficas, S.A., Guadalajara, Jalisco, 1948, p. 12.

¹¹⁹⁷ Antonio Lobera y Abío, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia...*, p. 89. Posteriormente, la fecha de aniversario por la Dedicación fue movida al 22 de octubre con

para evocar un acto fundacional, y en este caso la virgen de la Asunción era la advocación central de este ritual.

Durante el siglo XVIII las ceremonias de aniversario por la Dedicación fueron encabezadas por el obispo en turno con la más alta solemnidad y asistencia de la feligresía. Entre las obras que la capilla musical ejecutó se encuentran el responsorio: *Assumpta est in caelum*, de Ignacio Jerusalem, para dúo de voces, violines, viola y cornos.¹¹⁹⁸ El uso de las cuerdas frotadas y los cornos revela una agrupación instrumental madura e innovadora, de sonido moderno y vanguardista, tal como se aprecia también en la Misa a cuatro voces *Assumpta est*, de José María Placeres,¹¹⁹⁹ quien fuera maestro de capilla desde 1770 hasta su muerte en 1775.¹²⁰⁰ Se trata de una soberbia obra compuesta para dos coros, órgano y flautas, que incluye además otra sonoridad novedosa: el serpentón, instrumento grave de viento destinado a ser sustituido posteriormente por la tuba.¹²⁰¹ Del mismo autor se conoce también la cantada-antífona *Triunfa señora reina-Salve Regina*,¹²⁰² dedicada a la virgen de la Asunción; incluye cuatro voces, violines y “órgano obligado”, éste último constituye un rasgo claro de la instrumentación moderna e ilustrada, como se comentará más adelante.

Es importante destacar que aun tratándose de un género “paralitúrgico” cantado en castellano, a esta misma música del Triunfa señora reina le fue agregado otro texto en latín (contrafacto)¹²⁰³ para ser cantado como un aria por la voz

el fin de alejarla del periodo de Cuaresma puesto que “se faltaba a la solemnidad y culto de los ocho días”. AHAG, LAC 7, 28 de abril de 1673, fol. 170v.

¹¹⁹⁸ AHAG, Fondo musical: Ignacio Jerusalem, *Assumpta est in caelum*, GDL0035.

¹¹⁹⁹ AHAG, Fondo musical: José María Placeres, Misa a 4 *Assumpta est*, GDL0048.

¹²⁰⁰ Durán Moncada, “Música y músicos de la catedral de Guadalajara. Siglos XVI-XIX”, en Arturo Camacho Becerra (coord. gral.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo I, El Colegio de Jalisco, México, 2012, pp. 214-215.

¹²⁰¹ Ver capítulo IV: Los instrumentos musicales.

¹²⁰² AHAG, Fondo musical: José María Placeres, *Triunfa Señora reina/ Salve Regina*, GDL0101. En la portada se lee: “Aria/ A quatro con Violines y Organo Obligado/ A. N.a S.a de la Assump.n/ Por el S.r B.r D.n Josse Maria Placeres/ tienen las voces la Salve, á la q.e sirven VV. org. y Acomp.to//”.

¹²⁰³ A los textos que se agregan para ser cantados con la misma música se les conoce como *contrafactos*. Ver Drew Davies, “Contrafactos y géneros discursivos”, en Lucero Enríquez Rubio (coord. y edit.), *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: Testimonios de innovación y pervivencia*, vol. I, UNAM, México, 2014, p. 69.

del tiple (soprano),¹²⁰⁴ con lo que la obra fue resignificada para ser utilizada también como una antifona, convirtiéndose con ello en un género litúrgico. Esta mutación de géneros o formas es uno de los elementos peculiares encontrados en el acervo, al igual que la reutilización de música con diferente texto, cuya tradición en la música novohispana puede ser explicada por diferentes circunstancias, una de ellas es la notable aceptación entre las personas de una pieza musical que de manera particular estimule el gusto, sea por su melodía o su musicalidad en general. Esto revela una importante faceta del gusto dieciochesco, o si se quiere, “gusto ilustrado” por el que las personas experimentaron cierta libertad, o “juicio” sobre la música y lo que ella les proporcionaba o les estimulaba. La música “suscita de modo natural una gran variedad de pasiones en el corazón del hombre”.¹²⁰⁵ Como se detallará más adelante, esta libertad de mayor experimentación en las emociones humanas, característica bastante peculiar del siglo XVIII novohispano, propició una nueva sensibilidad musical, nueva estética y un nuevo manejo de estas obras al interior de los recintos religiosos, como lo fue la “reutilización de música” para satisfacer las nuevas necesidades de la liturgia. Por ejemplo, otro de los villancicos en el acervo: *Sus glorias cantando*, de Ignacio Jerusalem (maestro de capilla de la catedral de México de 1750 a 1769), está dedicado a la virgen de la Asunción, con la referencia explícita de que también puede dedicarse “a otros santos”.¹²⁰⁶

La Virgen de Guadalupe

Fue nombrada patrona de la ciudad de México en 1737. Su notable aceptación entre la población motivó que en 1746 fuera declarada como “patrona del Im-

¹²⁰⁴ El Aria es una composición (o parte de una obra) para ser cantada por una sola voz, o dos (dueto), y suele ser escrita para destacar las virtudes de los cantantes, por lo que generalmente se reserva para músicos con notables destrezas interpretativas. Véase Don Michael Randel, *Diccionario Harvard de música*, Editorial Diana, México, 1994, p. 34. Por su tratamiento altamente complejo, en ocasiones se le da el tratamiento como una “canción autónoma”, aunque por lo regular formaban parte de las cantatas, oratorio y las óperas. Cfr. Latham (coord.), *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Voz “Aria”, pp. 100-102.

¹²⁰⁵ Fubini, *La estética de la música*, p. 108. Cita a Avison, *Essay on musical expression* (1752).

¹²⁰⁶ AHCG, Fondo musical: Ignacio Jerusalem, *Sus glorias cantando*. Al iniciar el siglo XIX esta práctica persistió según se aprecia en los Responsorios a Santiago, de Vicente Ortiz de Zárate (1810), al que le fueron agregados textos para dedicarlos a San José. Véase AHAG, Fondo musical: GDL0018, Vicente Ortiz de Zárate, Responsorios al Señor Santiago-San José.

perio”, hecho que el Papa reconoció en 1754.¹²⁰⁷ Como se dijo en el primer capítulo: fue la peste de *matlazahuatl* (1736-1737) lo que propició este resurgimiento en la devoción de la virgen bajo advocación guadalupana, en todo el territorio novohispano.¹²⁰⁸ Templos, capillas, altares, santuarios y diversas obras de arte (pintura, poesía y música) fueron creadas en el marco de esta nueva etapa del guadalupanismo regional.¹²⁰⁹ Las obras musicales para esta fiesta no fueron la excepción.¹²¹⁰

El maestro de capilla de la catedral de Guadalajara, Francisco Rueda (1750-1769), compuso varias obras dedicadas a esta festividad. Una de ellas es el citado villancico *Hermosa florida imagen*, escrito para cuatro voces y órgano. Aunque en los “papeles de música” resguardados en el archivo la obra aparece incompleta,¹²¹¹ todo parece indicar que fue compuesta para más voces de coro y para una mayor dotación instrumental. Vale la pena la reproducción de algunos de sus versos:

Hermosa florida imagen
Protectora mexicana

La imagen de Guadalupe
Patrona de Nueva España

¹²⁰⁷ Cfr. Nelly Sigaut, “Un nuevo nicho para una nueva imagen”, en Arturo Camacho Becerra (coord.), *Morada de virtudes. Historia y significados en la capilla de la Purísima de la Catedral de Guadalajara*, El Colegio de Jalisco, México, 2010, pp. 67-68.

¹²⁰⁸ Lilia V. Oliver Sánchez, “La importancia de los registros hospitalarios para el análisis de la epidemia y escasez de alimentos en Guadalajara. 1785-1786”, en *Letras Históricas*, núm. 3, Otoño-invierno 2010, Universidad de Guadalajara.

¹²⁰⁹ Sofía Irene Velarde Cruz, “Nuestra Señora de Guadalupe”, en Nelly Sigaut y Hugo Armando Félix (edits.), *Pintura virreinal en Michoacán*, vol. II, El Colegio de Michoacán, México, 2018, pp. 47-50.

¹²¹⁰ Drew Davies, “Villancicos from Mexico city for the Virgin of Guadalupe”, *Early Music*, vol. XXXIX, núm. 2, 2011, pp. 229-244. Craig H. Rusell, “El esplendor de los maitines de México: sonoridad y estructura arquitectónica en los maitines para la Virgen de Guadalupe (1764) de Ignacio Jerusalem”, en Gembero Ustárroz y Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico...*, pp. 359-395. Ricardo Miranda, “Rosas decembrinas en el escenario barroco: mito y representación en los maitines guadalupanos”, en Gembero Ustárroz y Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico...*, pp. 397-414.

¹²¹¹ Sólo se conocen las voces de soprano 1 y 2, alto, tenor y órgano (S1, S2, A, T, org).

Oye el cantar que a tu nombre
La gratitud le consagra...

No hizo con otras naciones¹²¹²
Fineza tan extremada...¹²¹³

Se trata del *Hymnus eucharisticus* escrito por Miguel Venegas en 1756,¹²¹⁴ luego de ser nombrada la virgen Patrona de Nueva España. Fue escrito en latín y en castellano con la intención de figurar en la liturgia guadalupana.¹²¹⁵ Consta de 32 estrofas, y Rueda tomó las tres primeras para convertirlas en el citado villancico. Parte de la segunda estrofa "...no hizo con otras naciones..." parafrasea el salmo 147, verso 20 (*Non fecit taliter omni nationi*) que finalmente fue el elegido por Benedicto XIV (1756) para convertirlo en el himno a la virgen de Guadalupe. La mayoría de las obras que se le dedicaron incluyen este texto.

Las referencias al reciente nombramiento de "patrona" y "protectora" deja en claro el nuevo papel protagónico de la festividad en el calendario litúrgico (12 de diciembre), y el cambio en el imaginario social novohispano con respecto a las enfermedades y su cura, revelado en las formas de devoción como instrumentos de control social. Se llegó a asegurar que era más importante curar el alma que el cuerpo.¹²¹⁶

Otra de las obras es la voluminosa colección de nueve responsorios que conforman los Maitines de Nuestra Señora de Guadalupe, compuesta por José

¹²¹² Refiere al texto del salmo 147, verso 20: *Non fecit taliter omnis...* (Con ninguna otra nación obró así...), expresión con la que Benedicto XIV declaró el patronazgo de la Virgen. Véase Isidro Gomá y Cl. Fillion, *El Nuevo Salterio*, E. Subirana Edit., Barcelona, 1914, p. 396.

¹²¹³ AHAG, Fondo musical, Francisco Rueda, *Hermosa florida imagen*, GDL0139.

¹²¹⁴ Ignacio Osorio Romero, *El sueño criollo. José Antonio de Villerías y Roelas (1695-1728)*, UNAM, México, 1991, pp. 153-157.

¹²¹⁵ Salmos, 147:20. Se debe destacar que tanto la Misa como el Oficio, en latín, fueron compuestos por el Papa Benedicto XIV. Por su parte, en la Nueva España Villegas se encargó de traducir su propia obra del latín al castellano, mismo que fue musicalizado por Rueda en Guadalajara. Véase Lidia Guerberof Hahn, "El Archivo de Música de la insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, de México", *Anuario Musical*, núm. 62, enero-diciembre 2007, p. 257.

¹²¹⁶ Luise M. Enkerlin P., "La Iglesia ante una peste: el caso del matlazáhuatl (1736-1739) en Michoacán. Un primer acercamiento", en Víctor Gabriel Muro (coord.), *Estudios Michoacanos VI*, El Colegio de Michoacán, México, 1995, pp. 207-208.

Carrasco quien fuera organista de la catedral de Valladolid.¹²¹⁷ Fue escrita para cuatro voces, violines, violas, bajo, clarinetes, flautas, cornos y “órgano obligado”.¹²¹⁸ Es una obra musicalmente compleja y de una riqueza notable: contiene textos en latín del Antiguo y Nuevo Testamento, y algunos de los responsorios incluyen recitado y coplas;¹²¹⁹ durante su periodo de uso le fueron añadidos instrumentos, y es una de las pocas en que la parte del órgano obligado está escrita para ambas manos,¹²²⁰ con la indicación además de que es a “solo”, lo cual se debe a los complicados y virtuosos pasajes que se incluyen para este instrumento.

La representación guadalupana también estuvo presente en lo pictográfico y lo musical simultáneamente. Su imagen fue incluida en uno de los libros de coro de la catedral elaborado en 1741 por el latinista Sebastián de Castro y el iluminador Juan de Dios Rodríguez Coronado, de quienes hasta ahora pocos datos se conocen.¹²²¹ Se trata de un Gradual del Común de los Doctores (*Gradualis commune doctorum*) que contiene los himnos y salmos para el Tiempo pascual, y cuya inclusión de la guadalupana en una de las orlas de la portada (primer folio) resulta desconcertante a primera vista. Es el himno *Jam lucis orto sidere* que se canta en la hora prima de los domingos del Oficio; refiere a esa primera luz con la que inicia el vivir de cada día, de manera que las imágenes en las orlas (Imagen V-1) también incluyen la presencia de otras vírgenes que destacan la luz que de ellas emana, del mismo modo en que la letra capitular historiada principal¹²²² de

¹²¹⁷ Violeta Paulina Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, Tesis Doctoral: Ciencias Humanas: Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán, 2014, p. 208.

¹²¹⁸ AHAG, Fondo musical: José [María] Carrasco, *Maitines de Nuestra Señora de Guadalupe*, GDL0041, GDL0042, GDL0043.

¹²¹⁹ Las cantadas, estribillos, recitados y coplas, son formas que están más relacionadas con la música teatral (ópera, zarzuela), o bien, con los géneros “paralitúrgicos”, que regularmente se cantan en lenguas vernáculas.

¹²²⁰ Regularmente las partes para instrumentos de tecla (órgano y clave) sólo registraban lo ejecutado con la mano izquierda (registro grave), pues lo ejecutado con la mano derecha (registro agudo) doblaba a las otras voces (medias y agudas) o era improvisado, o bien, esta parte estaba escrita *en cifra* (bajo cifrado), es decir, que sobre las notas del registro grave se escribían *números* que correspondían a las notas que debían ejecutarse con la mano derecha.

¹²²¹ AHCG, Fondo musical: Juan de Dios Rodríguez Coronado y Sebastián de Castro, *Gradualis commune doctorum*, Libro de coro núm. 18, 1741. Véase Imagen V-1.

¹²²² Una letra capitular, en música escrita, es aquella que marca el inicio de alguna parte de la obra (misa, motete, antifona, etc.), y se distingue del resto de las letras por

Imagen V-1. Letra capitular “I”.



Fuente: AHCG, Fondo musical: Juan de Dios Rodríguez Coronado y Sebastián de Castro (iluminadores), *Gradualis comune doctorum*, Libro de coro núm. 18, 1741. Virgen de Guadalupe.

esta página registra el momento relatado en el Génesis bíblico y la creación de la luz (*Facta est lux*). Estas representaciones operan como discursos visuales que refuerzan el mensaje cantado. La inscripción hecha en la parte inferior de la imagen guadalupana (extraída del Libro de Job) hace referencia a la aparición de la “aurora”, señalando que quien sea objeto de estas apariciones será librado

su mayor tamaño y ornamentación pues contiene elementos visuales en policromía y otros recursos. La letra capitular *historiada*, cuenta una *historia* de manera visual, pictográfica, pues los elementos dibujados sobre ella narran un pasaje bíblico o alguna otra historia alusiva al texto cantado y a la ceremonia a la que se refiere. Véase Jesús Yhmoff Cabrera, “Las capitulares y los grabados en los impresos de Antonio de Espinosa que custodia la Biblioteca Nacional de México”, en *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, UNAM, julio-diciembre de 1973, pp. 17-111; Salgado, *Libros de coro conservados en la Biblioteca Nacional...*, p. 42. Ingo F. Walther y Norbert Wolf, *Obras maestras de la iluminación: Códices ilustres*, Taschen, Köln, Alemania, 2005, p. 15; María Isabel Grañén Porrúa, *Los grabados en la obra de Juan Pablos, primer impresor de la Nueva España, 1539-1560*, FCE-Adabi, México, 2010, p. 166.

del peligro: “Apareciéndose María, Aurora del Cielo, le sobraba amparo para salir del peligro”.¹²²³ En este caso, la representación visual, el canto y la referencia a la escritura veterotestamentaria fueron integrados para dar sentido y unidad al acto ritual del rezo. De esta manera, la imagen guadalupana, que empezaba a tener un importante arraigo en las festividades locales,¹²²⁴ se vinculó a las historias bíblicas que por siglos habían formado parte de la liturgia católica, dando muestra con ello de un regionalismo religioso, es decir, resignificando hacia un ámbito local las formas devocionales universales. A la luz de la creación bíblica se sumó la luz del culto guadalupano, y tal hecho fue reproducido en la música de la iglesia catedral.

En la catedral michoacana también se rindió culto importante, lo cual se deduce, entre otras cosas, de las obras musicales conocidas hasta ahora. El citado inventario elaborado por órdenes del chantre Vicente Gorozábel, en 1781, incluye algunas obras dedicadas a la virgen de Guadalupe, entre ellas el villancico anónimo de la “Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe”, a cuatro voces con violines.¹²²⁵ Otras obras como los Maitines a Nuestra Señora de Guadalupe (Resp. 1º: *Vidi speciosam sicut*),¹²²⁶ de autor anónimo, en su responsorio 6º incluye los textos elegidos para la festividad: *Elegi et sanctificavit*¹²²⁷ y *Non fecit taliter omni*.¹²²⁸ Del organista de la catedral, José María Carrasco, se conocen los responsorios para los Maitines a nuestra Señora de Guadalupe, a cuatro voces.¹²²⁹

Y del mismo modo en que la música vocal e instrumental fue compuesta para la virgen de Guadalupe, en los libros de coro michoacanos también le dedicaron importantes vísperas que quedaron registradas en los antifonarios. Uno de estos antifonarios registra diferentes oficios de vísperas para distintos santos y vírgenes, entre los que se encuentran san Felipe, san Pantaleón, las herma-

¹²²³ Fray Manuel de San Gerónimo, *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen*, tomo VI, Impresor de su Majestad Gerónimo Estrada, Madrid, 1710, p. 4.

¹²²⁴ Bárbara Pérez Ruiz, “La música en la devoción a la Virgen de Guadalupe en la Nueva España”, en Aurelio Tello (coord.), *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, Conacyt, Fundación Harp Helú, Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca, México, 2013.

¹²²⁵ Inventario transcrito en Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 738.

¹²²⁶ AMCM, carpeta 412: Anónimo, *Responsorio. Maitines a nuestra Señora de Guadalupe*.

¹²²⁷ II Crónicas, 7:16.

¹²²⁸ Salmos, 147:20.

¹²²⁹ AMCM, carpeta 140: José María Carrasco, *Responsorio. Maitines a nuestra Señora de Guadalupe*.

nas sevillanas santa Justa y santa Rufina, y desde luego las vísperas de la virgen de Guadalupe. Contiene 108 folios, y en él se lee la nota: “Tabla de los rezos que compone este libro de coro de esta Santa Catedral de Valladolid, hecho en 1755”.¹²³⁰ Otro cantoral de menor tamaño (62 folios) incluye también una nota similar al anterior, aunque no registra el año de elaboración pero podríamos suponer que el mismo, o cercano. Parece ser un complemento del anterior puesto que registra las mismas fiestas, aunque éste incluye además las antífonas que forman parte de la salmodia de los nocturnos.¹²³¹ A diferencia del anterior, éste probablemente fue elaborado en España (Sevilla) y fue traído posteriormente a tierras novohispanas, hasta llegar a la catedral vallisoletana. Un tercer antifonario que no está registrado en el *Inventario* de Ann y Kelsey, incluye las antífonas a la virgen de Guadalupe, además de otras a diferentes santos y vírgenes como san José, santos Justo y Pastor, preciosa sangre de Cristo, la traslación de la casa de María, así como las antífonas de la pasión de Nuestro Señor Jesucristo, entre otras.¹²³² Se trata pues, de un libro con oficios para diversas festividades del calendario litúrgico, con la parte de la salmodia en canto llano que se alternando con las partes polifónicas de los responsorios. Por último, otro libro de coro michoacano es un Gradual que contiene los introitos de diversas misas como la dedicada a Luis Gonzaga, al Santísimo Redentor, a santa Salomé, y desde luego a la Bienaventurada María Virgen de Guadalupe.¹²³³

Estos cantorales, como se puede ver, no pasaron por alto la festividad mariana de la virgen de Guadalupe, aunque como quedó dicho, las festividades en torno a la figura de Jesucristo tienen una mayor presencia, al menos en el repertorio musical que aquí se estudia.

¹²³⁰ Ann Mary y Harry Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, Libro de coro 102, p. 56. En el *Inventario* de Ann y Kelsey está registrado con el número 102, mientras que el *Inventario* elaborado por Domingo Lobato, en 1941, le asignó el número 4, del casillero G. Véase Domingo Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo de la santa Iglesia Catedral de Morelia, Michoacán Mex. Hecho por Domingo Lobato*. AHCM, Administración Diocesana, Legajo 56, fols. 28f.

¹²³¹ Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fol. 31f.

¹²³² Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fol. 26f.

¹²³³ Ann, Mary y Harry Kelsey, *Inventario de los libros de coro de la catedral de Valladolid-Morelia*, Libro de coro 103, p. 56.

Advocaciones cristológicas

Tiempo de Natividad

En la catedral de Guadalajara, la segunda advocación mejor representada en el repertorio, en términos cuantitativos, es la cristológica, en sus diferentes momentos del calendario y con destacada presencia la fiesta de su nacimiento. Como quedó dicho líneas arriba: de las tres secciones que conforman este ciclo,¹²³⁴ la de Natividad es de las festividades en fecha fija (25 de diciembre) con la que se rememora al propio fundador del cristianismo; se trata de una de las más universales de la Iglesia católica,¹²³⁵ junto con la de su muerte. Ambas constituyeron las ceremonias más cuidadas y de mayor relevancia del catolicismo novohispano.¹²³⁶

Al no empalmarse con otras ceremonias, concentraba sin mayor problema a los fieles para su devoción. Su naturaleza es mucho más festiva que las ceremonias del Tiempo pascual. Ello explica en gran medida (por lo menos para el caso de la catedral de Guadalajara) que el género con el que mejor se representó esta festividad en el acervo musical es sin duda el villancico religioso,¹²³⁷ aunque se debe aclarar que éste no es exclusivo de tales fiestas, y se conoce una variedad tipológica que más adelante se comentará.¹²³⁸

¹²³⁴ Adviento, Natividad y Epifanía, que son las tres etapas que integran el *Tiempo natal* (nacimiento), primer bloque del *Propio del Tiempo* (vida de Jesús), mientras que el segundo bloque es el *Tiempo pascual* (muerte y resurrección).

¹²³⁵ Contrario al carácter “universal” de algunas ceremonias estarían, por ejemplo, las dedicadas a los santos patronos del pueblo o la parroquia (santo, virgen o arcángel), lo cual tiende a reforzar una identidad más regional. Cfr. Federico Palomo, “Confesionalización”, en José Luis Betrán Moya, Bernat Hernández y Doris Moreno (eds.), *Identidades y fronteras culturales en el mundo ibérico en la Edad Moderna*, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 2016, pp. 77-78.

¹²³⁶ Marín, “Música y músicos entre dos mundos...”, vol. I, pp. 612 y 717.

¹²³⁷ Diferenciado del *villancico profano*. Véase Martha Lilia Tenorio, *Los villancicos de Sor Juana*, El Colegio de México, México, 1999, pp. 39-40.

¹²³⁸ Se compusieron villancicos dedicados a San Pedro, a San Felipe Neri, la Asunción, *Corpus Christi*, Santísima Trinidad, por mencionar sólo algunas devociones. Véase AHCG, Fondo musical: Villancicos de Francisco Rueda, Ignacio Jerusalem, Miguel Placeres, entre otros compositores novohispanos. Véase Omar Morales Abril, “Villancicos de remedo en la Nueva España”, en Aurelio Tello, *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España...*, pp. 11-12.

Uno de estos es el compuesto por Francisco de Rueda, en 1752: *Al mesías las ansias esperan*, al que luego le fue agregado el texto de contrafacto, *Si de Cristo las glorias*,¹²³⁹ de ahí que pueda ser identificado con cualquiera de los dos títulos. Es de los llamados “villancicos de kalenda”, los cuales se cantaban en la víspera de las grandes fiestas, en “la kalenda”,¹²⁴⁰ como era en este caso en la navidad, con excepciones de las fiestas solemnes y de Semana santa, aunque en la práctica llegaron a cantarse en casi todas las ceremonias. Fue compuesto para dos coros integrados por voces de soprano y tenor, instrumentado para dos violines, dos cornos y órgano. Es probable que en ocasiones algunas partes de los coros hayan sido cantadas por los asistentes a las funciones, pues este género tenía la particularidad de que funcionaba también como un recurso didáctico y de evangelización, es decir, como una vía para hacer llegar el mensaje cristiano a sus receptores.¹²⁴¹ Son notables los pasajes virtuosos y coloridos escritos para los violines primero y segundo, encargados de desarrollar la parte más festiva de la obra.

Del mismo autor es el *Aria de Navidad: Pues ya dejó vencida*¹²⁴² en el que además de la alabanza al nacimiento de Jesús se rinde homenaje a los instrumentos recién incorporados a la capilla (aria: Armónico clarín y métrico timbal).¹²⁴³ Fue compuesta para voz de soprano, violines y clarines (ambos primero y segundo) y bajo continuo, que puede ser ejecutado con el órgano o el clave. Incluye dos elementos operísticos como el aria y el recitado. Éste tiene su antecedente en el uso y desarrollo de una “clase de canción recitada” en la que la voz se libera de la armonía y se asemeja a una declamación libre de notas en medio de una estructura musical.¹²⁴⁴ Este recurso fue utilizado tanto en el recitativo como en

¹²³⁹ AHCG, Fondo musical: Francisco Rueda: *Al mesías las ansias esperan*. Con texto de contrafacto: *Si de Cristo las glorias*. La portada del bajo continuo dice: “Villancico de Kalenda/ A dos coros con trompas: si de Cristo las glorias/ A solo y a 4. A dos coros con trompas y violines/ De/ D.n Francisco Rueda/ 1752...”. Mientras que otra portada interna (del soprano 1ero.) dice: “Sinco con violines y/ trompas de kalenda/ a el Mesias las Ansias/ expresan/ Otra letra de Navidad que dice. Si de Christo/ las glorias//”.

¹²⁴⁰ Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española*, tomo 4: *Siglo XVIII*, Alianza Editorial, España, 1985, p. 453.

¹²⁴¹ Anastasia Krutitskaya, “Los villancicos y sus oyentes”, en Anastasia Krutitskaya y Édgar Alejandro Calderón Alcántar (coords.), *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, UNAM, ENES-Morelia, México, 2017, p. 57.

¹²⁴² AHCG, Fondo musical: Francisco de Rueda, Cat-Gdl.0037: *Pues ya dejó vencida*.

¹²⁴³ Véase capítulo IV: Los instrumentos musicales.

¹²⁴⁴ Grout y Palisca, *Historia de la música occidental*, tomo I, pp. 372- 373.

el aria y el madrigal; su auge principal fue en el “teatro musical”, y con estas mismas características lo encontramos en diversas obras de música sacra como la que ahora se comenta, lo que advierte un influjo modernizador del repertorio litúrgico.¹²⁴⁵

En este mismo sentido, de autor anónimo se conoce el Aria-Responsorio Jesús en su testamento a la virgen, al que también le fue agregado el texto de contrafacto *Ego prote rogavi Petre*, dedicado a San Pedro, es decir, es una obra con una doble dedicación.¹²⁴⁶ Se trata de un dúo de fagotes y flautas, y en su portada, con una grafía diferente al resto del texto, se advierte que “tiene letra también de S.n Pedro”, lo que aclara que primero fue compuesta para una festividad de Jesús y

¹²⁴⁵ En el último capítulo de esta investigación (cap. VI: Música y modernidad) se intentará una reflexión con mayor detalle sobre el proceso modernizador en su conjunto, es decir, no sólo de la música en sí, sino también de los elementos que constituyen el fenómeno musical: instrumentos, relaciones laborales, legislación musical, estatus del músico como artista, entre otros. Por ahora baste decir, siguiendo a Bolívar Echeverría, que “lo moderno” se entiende como una amplia serie de *posibilidades de ser*, todas en medio de la tensión entre la norma impuesta y la libertad de actuar. Esta tensión da por resultado una determinada conducta, actitud y comportamiento definidos a su vez por una “*voluntad de forma barroca*” que bajo formas artísticas se expresa en *estilos* diversos. Ser barroco es ser moderno, y ser moderno, en este caso, significa actuar con la *libertad* de crear nuevas formas que “revitalicen los cánones clásicos”. Los músicos de la catedral guadalajarenses con frecuencia hicieron valer esta condición innovadora (véase capítulo III: Los músicos) proponiendo las nuevas formas compositivas de corte operístico, así como pugnar por la incorporación de nuevos instrumentos musicales al conjunto (ver capítulo IV: Los instrumentos musicales). El repertorio musical que ahora se estudia constata el triunfo de los músicos dieciochescos al lograr estas incorporaciones que aquí son entendidas como parte de un proceso *modernizador* de la música sacra. Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, Ediciones Era, México, 2013, pp. 93 y 161ss. Si bien el estudio sobre la “voluntad de forma” o “voluntad artística absoluta” se le debe a Wilhem Worringer, quien estableció que ésta refiere a la “latente exigencia interior que existe por sí sola, por completo independiente de los objetos y del modo de crear”, de la que la obra de arte no es más que la “objetivación de esta voluntad artística absoluta”, en el presente estudio nos hemos basado en la reelaboración que Echeverría hace de este enfoque, quien lo lleva del plano estrictamente psicológico (Worringer), al plano de la ejecución práctica, es decir, a la transformación de una práctica. Véase Wilhem Worringer, *Abstracción y naturaleza* [1908], Fondo de Cultura Económica, México, 1953, p. 23.

¹²⁴⁶ AHAG, Fondo musical: Anónimo, *Jesús en su testamento*, GDL0015.

después reutilizada. La breve introducción (17 compases) a cargo de las flautas se desarrolla en terceras paralelas, que constituye una forma de influencia galante que tanto rechazaron y criticaron los teóricos y el sector más conservador de las autoridades eclesiásticas, sosteniendo que la música galante y “artificiosa”, cromática y de un virtuosismo “afeminado”, era una “moda” que hacía del templo y la liturgia un “espectáculo teatral”.¹²⁴⁷ Pese a estas opiniones, los músicos siguieron produciendo una considerable cantidad de música que, por una parte, debía convencer a ese sector tradicionalista de las autoridades, y por la otra, satisfacer los requerimientos del culto de todo el calendario litúrgico.

La marcada presencia de villancicos decembrinos no significa de ningún modo que haya sido el único género utilizado en esta festividad, pero sí resulta uno de los de mayor presencia para esta fiesta navideña y otras del calendario litúrgico. En cambio, la representación del nacimiento de Jesús en los libros de coro es poco menos que escasa, el citado libro de coro (ver Imagen V-1) de la autoría de Sebastián de Castro y Juan de Dios Rodríguez (1741) es una de las pocas referencias al hecho y está en clara alusión al nacimiento de la luz, de la vida y del diario amanecer (véase *supra*).¹²⁴⁸ Si bien estos cantorales son de uso exclusivo de los canónigos para el canto en el facistol en el coro,¹²⁴⁹ (Imagen V-2) contrario a estos son los villancicos que podían ser interpretados por los cantores de la capilla y los fieles asistentes con el fin de hacer más participativa

¹²⁴⁷ Benito Gerónimo Feyjoo y Montenegro, *Theatro Crítico Universal*, Tomo I: Discurso XIV: Música de los templos, Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., Madrid, 1769, p. 264. Incluso, el presbítero español exiliado en Italia, Antonio Eximeno, dejó en claro en 1796 que la música religiosa del siglo entero estaba en plena decadencia y que era necesaria una ardua labor de restauración a través de volver a sus orígenes. Antonio Eximeno, *Del origen y reglas de la música, con la historia de su proceso, decadencia y restauración*, vol. III, Imprenta Real de Madrid. Edición facsimilar Ed. Maxtor, España, 2010, pp. 143-144. Véase también *Concilio de Trento*, “...procuren desterrar del templo del señor las músicas y cantares impuros y afeminados”, p. XXXIV.

¹²⁴⁸ AHCG, Fondo musical: *Gradualis comune doctorum*, Libro de coro núm. 18, 1741. Imágenes 20 y 21. Véanse los valiosos análisis sobre las representaciones cristológicas en Elisa Vargaslugo (coord.), *Parábola novohispana. Cristo en el arte virreinal*, Comisión de Arte Sacro, Fomento Cultural Banamex, México, 2000.

¹²⁴⁹ El facistol es el atril de gran tamaño en el que montaban los libros de coro para su lectura y canto. Ver Imagen V-2: Coro de la catedral de Guadalajara, y al centro el facistol de cuatro caras, con un libro de coro en una de ellas. AHAG, Fondo fotográfico.

a la feligresía en las ceremonias, fenómeno que también se pudo apreciar en otras catedrales del territorio novohispano.¹²⁵⁰ (Imagen V-3)

Imagen V-2. Sillería de coro y facistol (Catedral de Guadalajara).



Fuente: AHAG, Fondo fotográfico.

Y como es de esperarse, las fiestas cristológicas se desarrollaron de manera importante en todos los rincones de la cristiandad. Y de las catedrales estudiadas, aunque en menor medida pero con atención considerable, en la catedral michoacana encontramos algunas obras dedicadas a esta fiesta de la natividad. La obra anónima *Nativitas domini nostri*,¹²⁵¹ se suma a la lista de obras de los compositores con mayor presencia en el acervo michoacano: Antonio Juanas e Ignacio Jeru-

¹²⁵⁰ Los archivos consultados hasta ahora van cada vez mostrando más casos al respecto. Véase Imagen V-3, portada de la obra *Letras de villancicos que se han de cantar en la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de Valladolid...*, 1768. Estos villancicos fueron “puestos en metro músico”, es decir, fueron musicalizados por Juan de Mendoza, maestro de capilla de aquella catedral, de 1750 a 1770.

¹²⁵¹ AMCM, carpeta 401: Anónimo, *Nativitas domini nostri*.

salem, de quienes vale la penas aclarar: ninguno de ellos estuvo presente activamente en la catedral, pero su música sí tuvo una importante acogida. Del primero se conocen los responsorios para los Maitines de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo, escritos para cuatro voces, violines, bajo, oboes, trompas y timbales. Esta colección de responsorios está fechada entre 1796 y 1804,¹²⁵² y se aprecia que la obra fue reelaborada, probablemente por el mismo compositor u otros que sí estuvieron presentes y activos en la catedral.¹²⁵³ Otra de las obras para la navidad es el responsorio de Jerusalem *Verbum caro factum est*, para cuatro voces, violines y bajo,¹²⁵⁴ cuya presencia fue celosamente cuidada hasta la segunda mitad del siglo XIX, puesto que en el Inventario elaborado en 1870, en la sección de “Responsorios de Navidad”, están registradas justamente estas obras de Jerusalem y de Juanas, así como los responsorios 6º y 8º de autor anónimo, que probablemente se trata de los ya referidos *Nativita Domini Nostr*i.

Imagen V-3. Portada de la obra de Juan de Mendoza, Letras de los villancicos... (1768).



Fuente: : Juan de Mendoza, *Letras de villancicos que se han de cantar en la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de Valladolid en los maitines de la solemne festividad de el nacimiento de Nuestro redemptor Jesu-Christo*, Imprenta del Ldo. Joseph de Jáuregui, México, 1768

¹²⁵² AMCM, carpetas 147 y 148: Antonio Juanas, *Maitines de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo*.

¹²⁵³ Como se ha comentario aquí y se detallará más adelante, Antonio Juanas es el autor más representado en el repertorio michoacano, así como lo es Ignacio Jerusalem en el acervo guadalajareense, aunque curiosamente ninguno de los dos estuvieron activos en las respectivas catedrales, sólo en la de la ciudad de México ocupando el magisterio de capilla: Jerusalem de 1750-1769, y Juanas de 1791 a 1822.

¹²⁵⁴ AMCM, carpeta 277: Ignacio Jerusalem, *Responsorio de navidad*.

La colección de 125 cantorales que resguarda la catedral vallisoletana, se conocen al menos cuatro ejemplares de canto llano que entre sus páginas se incluyen salmos y misas (o al menos los introitos) dedicados al nacimiento de Jesús. El libro de coro número 86, es un Gradual que incluye los introitos de las misas de Adviento, desde el inicio de este periodo (mediados de noviembre) hasta la tercera semana de la natividad. Contiene el ciclo completo dedicado exclusivamente a este periodo previo y posterior a la natividad, por lo que constituye un rico ejemplar de la práctica del canto llano vallisoletano. Contiene 96 folios y destaca también por poseer algunas letras capitulares bellamente decoradas.¹²⁵⁵ El Salterio (número 92) contiene también diferentes salmos para los oficios *In Nativitate Domini. Ad matutinum*.¹²⁵⁶ Lo componen 59 folios que en algunos de ellos se aprecian algunas inscripciones en castellano. El libro de coro número 117 es un Gradual que contiene el ciclo completo en canto llano desde la natividad hasta la tercera semana de la post Epiphaniam. Dicho ejemplar tiene 100 folios entre los que se encuentran algunas letras capitulares decoradas y en la del folio 4 anverso le fue registrado el año “1878”, con lápiz.¹²⁵⁷ Por último, el libro número 125 es un Antifonario que incluye diversas festividades marianas y santorales, y otras “solemnidades menores” con salmos para el ciclo de adviento, san Atanasio, entre otros. Y desde luego que incluye *In Nativitate e Domini et in Epiphania*, entre otras diversas fiestas correspondientes al Tiempo Pascual.¹²⁵⁸ Se trata de un valioso y voluminoso cantoral de 126 folios, que por desgracia buena parte está en mal estado. Esperamos que sea oportunamente restaurado de manera que permita un estudio más detallado del mismo.

Como puede verse, sobre la vida de Jesús se compuso una vasta obra musical que abarcó diferentes géneros, de la misma manera en que se abordó el total de pasajes sobre su vida. Respecto a las fiestas cristológicas, en el caso michoacano parece haber sido atendido más el tiempo pascual que el nacimiento, según se ampliará en líneas adelante.

Tiempo pascual

Este extenso ciclo incluye múltiples festividades, y debido a ello sólo se comentarán las de mayor presencia en el repertorio musical. En términos teóricos,

¹²⁵⁵ Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, Libro de coro 86, p. 51. Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fol. 34f.

¹²⁵⁶ Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, Libro de coro 92, p. 53. Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fol. 34f.

¹²⁵⁷ Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, Libro de coro 125, p. 64.

¹²⁵⁸ Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, Libro de coro 117, p. 61.

este periodo destaca por su producción vocal más que instrumental, sobre todo durante la Semana mayor, la más solemne.

Entre 1723 y 1754, bajo los gobiernos episcopales de Nicolás Carlos Gómez de Cervantes (1726-1734) y Juan Leandro Gómez de Parada (1735-1751),¹²⁵⁹ las autoridades eclesiásticas se propusieron renovar la librería de coro¹²⁶⁰ y ordenaron la elaboración y composición de una serie de cantorales con los que se reconfiguró musicalmente la liturgia del Propio del tiempo, por lo menos a partir del inicio de la cuaresma, es decir, entre mediados de febrero y hacia el fin noviembre (Tiempo pascual). El resultado fue la creación de dieciocho libros de canto llano, en gran formato¹²⁶¹ y elaborados por el citado escritor y latinista Sebastián Carlos de Castro, y el iluminador Juan de Dios Rodríguez. Constituyen la más notable colección de cantorales de la catedral de Guadalajara.¹²⁶² Uno de ellos ilustra la semana de cuadragésima (*Dominica IIII in quadragesima*) para la festividad de la cuaresma cuyo domingo inicial es conocido como “domingo de laetare” (o de alegría), debido a sus primeras palabras del introito: *Laetare Jerusalem et conventum facite omnes...* (Alegraos Jerusalén y reúnanse todos lo que te aman...)¹²⁶³ Esta idea de la “alegría” fue reforzada por el salmo que se canta enseguida: *Laetatus sum in bis sunt mihi* (Lléname de alegría al oír...¹²⁶⁴). La capilla musical cantó estos versos acompañada solamente por un pequeño órgano portátil durante la procesión, pues parte del ritual rememora a los “peregrinos en honor de Jerusalén”.¹²⁶⁵

Las orlas que contiene la portada de esta obra incluyen textos de poetas clásicos como Ovidio,¹²⁶⁶ a los que se recurre para alimentar el precepto de felicidad

¹²⁵⁹ Thomas Calvo, “Una pastora y su rebaño en las praderas del tiempo: catedral y ciudad”, Arturo Camacho Becerra (coord. gral.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo I, El Colegio de Jalisco, México, 2012, p. 116.

¹²⁶⁰ En el último apartado de este capítulo se explicarán algunas generalidades sobre los libros de coro y su función dentro del repertorio litúrgico, su tipología y algunos aspectos de su historicidad.

¹²⁶¹ Cada libro mide alrededor de 87 cms. de alto, por 62 cms. de ancho.

¹²⁶² La colección de libros de coro consta de 103 ejemplares en total.

¹²⁶³ AHCG, Fondo musical: Juan de Dios Rodríguez Coronado y Sebastián de Castro, *Dominica IIII in quadragesima*, Libro de coro núm. 1.

¹²⁶⁴ Lallemand, P., *Salmos de David y cánticos sagrados*, p. 415. Salmo 121.

¹²⁶⁵ Isidro Gomá y Cl. Fillion, *El Nuevo Salterio*, E. Subirana Edit., Barcelona, 1914, p. 147.

¹²⁶⁶ El texto es: “*et leve cerata modulatur arundine Carmen*” (y la blanda cera entona un dulce poema). Véase *A new translation of Ovid's Metamorphoses into english prose*, printed for the assigns of Joseph Davidson, London. 1753, p. 389.

del pueblo judío cuya liberación fue posible gracias a un profundo sentimiento de “amor” y hermandad, es decir, el amor como “la causa que todo lo puede”.¹²⁶⁷ Dicha idea fue extraída de la obra del poeta italiano Tito Strozi (1424-1505), de quien se tomó la frase “...*paneque qui vincit omnia, vincit amor*” para ser incluida en el citado libro de coro.¹²⁶⁸

La presencia de autores clásicos para reforzar las enseñanzas con las que deben instruir a los fieles a través de los cantos litúrgicos parece significar una clara exploración a nuevas formas liberadas de enseñanza, mismas que el siglo XVIII racionalista condujo hacia el pensamiento ilustrado. Éste consideraba que una de sus principales virtudes era precisamente la realización plena de la libertad. “El artista de la Ilustración... ‘invoca la libertad’”,¹²⁶⁹ y esta opinión parece corresponder con las ideas de Winckelmann quien hacia mediados del siglo sostenía que “sólo la libertad puede elevar el arte a su perfección”, lo que sólo podría lograrse, según él, volviendo al arte de la antigüedad clásica.¹²⁷⁰

Los autores del mencionado libro de coro tenían presente esta idea, conscientes o no, y resulta de gran valor para el esclarecimiento del proceso por el que gradualmente la práctica musical fue incorporando nuevos elementos innovadores. La búsqueda constante de nuevas explicaciones fue uno de los motores detrás de estos cambios y experimentaciones sonoras.

Por su parte, la librería de coro de la catedral michoacana atesoró una importante cantidad de cantorales, cuya historia aún está por detallarse debido a que son pocos los estudios hechos sobre este repertorio,¹²⁷¹ de manera que es relativamente poca la información que conocemos respecto a estos volúmenes. Estos libros de coro también contienen toda la liturgia cantada de los dos ciclos calendáricos católicos (Propio del Tiempo y Propio de los Santos). Desde luego que la advocación de la catedral a la figura de Jesús (Transfiguración) indica de entrada la fiesta mejor representada en todo el repertorio michoacano, tanto de canto llano como en polifonía. De los 129 libros en total que actualmente se

¹²⁶⁷ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, tomo I, Edición, introducción y notas de Evaristo Correa, Castalia Clásicos, Madrid, 1981, pp. 61-62.

¹²⁶⁸ La frase alude a que “el amor todo lo vence”, y fue tomada del *Eroticon* de Tito Strozi, publicado en 1513. Ver Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, p. 61. Entre los autores clásicos citados en el libro de coro referido están también Virgilio, Apollonio, Homero, entre otros.

¹²⁶⁹ Daniel Arasse, “El artista”, en Michel Vovelle (y otros), *El hombre de la Ilustración*, Alianza Editorial, España, 1992, p. 242.

¹²⁷⁰ Arasse, “El artista”, p. 242.

¹²⁷¹ Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*; Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”.

resguardan, se tiene la total certeza de que cinco corresponden al siglo XVIII, mientras que el resto corresponden al siglo XVII (dos), siglo XIX (13), siglo XX (16), y 93 libros sin fechar.¹²⁷² Esta breve relación no coincide con las anotaciones que en 1941 realizara Domingo Lobato al elaborar su inventario de estos cantorales, pues él identifica 41 libros pertenecientes al siglo XVIII,¹²⁷³ de los cuales dos figuran como “inservibles”, y al menos 32 de estos contienen la salmodia para los oficios (antifonarios).¹²⁷⁴ Así mismo se registran 15 Graduales y cuatro himnarios. De toda esta colección de cantorales, dos de ellos incluyen el canto dedicado a la Transfiguración del Señor: uno es la Misa de la transfiguración del Señor (Gradual núm. 7, estante G)¹²⁷⁵ y el otro es el Antifonario núm. 28, que contiene, entre muchas otras obras, los Responsorios de la transfiguración del señor.¹²⁷⁶ Sobre estas obras se detallará más adelante.

Vale la pena destacar la importante cantidad de obras dedicadas a algún pasaje de la vida de Jesús, como el Antifonario núm. 21, casillero I, que contiene los himnos y responsorios de la primera semana de Adviento (28 de noviembre), así como las siguientes dos semanas con todas las antífonas de vísperas.¹²⁷⁷ Del mismo modo, la serie de libros 29-33 contienen el canto para el ciclo de la Semana santa, principalmente para los días jueves, viernes y sábado santo. Además de estas fiestas cristológicas, varios de estos libros registrados en el inventario de Lobato están dedicados a diferentes santos (Propio de los santos) como san Gabriel Arcángel, san Camilo, san Fructuoso, entre muchos otros.¹²⁷⁸

¹²⁷² Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, p. 15.

¹²⁷³ Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fols. 28f-32f.

¹²⁷⁴ Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fols. 28f-32f. Cabe mencionar que Carvajal Ávila, en su citada tesis doctoral, encontró que posiblemente son 17 los libros correspondientes al siglo XVIII. Y como ella misma lo expresa: “A falta de un examen físico detallado de cada uno de los libros”, por el difícil acceso a ellos, por lo pronto reuniremos aquí lo indagado por los pocos trabajos realizados hasta ahora. Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 197.

¹²⁷⁵ Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fols. 29f.

¹²⁷⁶ Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fols. 31f.

¹²⁷⁷ Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fols. 30f.

¹²⁷⁸ Las fiestas marianas también están fuertemente representadas en estos cantorales, incluida las fiestas a la virgen de Guadalupe, o bien, los Oficios de la Traslación de la casa de María, que aunque refiere a una fiesta de origen medieval, probablemente pudo haberse cantado en ocasión del traslado de las monjas de Santa Catalina, en 1738, pero de esto no estamos seguros.

Esta discrepancia entre los dos inventarios, en el número y descripción de los cantorales, esperamos pueda ser resuelta lo más pronto posible, por el bien de la historiografía musical del occidente del país. El acceso a consultar estas obras ha sido sumamente restringido.

La Semana santa fue desde luego la ceremonia de mayor solemnidad de este periodo; en la medida que se alejaba la cuaresma se avanzaba hacia una introspección que la propia música vocal ejecutada ponía al descubierto. Una de las tantas obras dedicadas a este episodio es la *Dominica in palmis* (Domingo de ramos), de compositor anónimo. Consta de cuatro pasiones basadas en los textos de los evangelistas.¹²⁷⁹ Está escrita sólo para voces, en notación mensural,¹²⁸⁰ lo que podría ubicarla en los primeros años del siglo, cuando era maestro de capilla Martín Casillas (1690-1719), quien tal vez sea el autor del manuscrito. Una segunda parte de estas Pasiones se resguarda en el AHCG, y en ella se llegó a descubrir que se trata de una obra polifónica en un estilo intermedio entre el “antiguo” y el “moderno”,¹²⁸¹ en el que la influencia de los instrumentos so-

¹²⁷⁹AHAG, Fondo musical: Anónimo, *Dominica in palmis*, GDL0086. Los textos son: *Passio Domini...secundum Matheum*; *Passio Domini...secundum Marcum*; *Passio Domini...secundum Lucam*; *Passio Domini...secundum Joannem*.

¹²⁸⁰ Es una de las antiguas formas de escritura musical, precursora de la moderna notación. No presenta barras de compás, armadura, *tempo* ni ninguna otra indicación de carácter interpretativo, por lo que su ejecución se convierte en un verdadero acto hermenéutico y semiótico. Latham (coord.), *Diccionario Enciclopédico de la Música*, pp. 1058 y 1061. Voz “Notación”.

¹²⁸¹ Los llamados “estilo antiguo” y “estilo moderno” refieren al canto de órgano o figurado (polifónico) y surgieron hacia la primera mitad del siglo XVII a partir del fuerte desarrollo de la música polifónica en el ámbito sacro. El primero representa la polifonía desarrollada con recursos técnicos renacentistas (con Giovanni Pierluigi da Palestrina -1525-1594- como principal modelo), mientras que el segundo refiere a la polifonía que incorporó recursos técnicos provenientes de la ópera, el madrigal y de la música instrumental (con Claudio Monteverdi -1567-1643- como figura clave). Posteriormente (siglos XVII-XVIII), por “estilo moderno” se entendió a la gran revolución formal de la música, en la que los instrumentos musicales tendrán especial protagonismo, vinculados con la cultura musical italiana, francesa y alemana, principalmente. Véase Paulo Castagna, “Prescripciones tridentinas para la utilización del estilo antiguo y del estilo moderno en la música religiosa (1570-1903)”, Ponencia presentada en el I Congreso Internacional de Musicología (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, octubre, 2000). Traducción del portugués al castellano de Mónica Vermes.

bre las voces no era aún tan notoria. Esto se entiende si consideramos que la transformación tímbrica en la capilla guadalajareña inició justamente con el siglo.¹²⁸²

Estos cantos fueron acompañados sólo con el bajón u órgano portátil, en obediencia a lo que indicaba la norma conciliar¹²⁸³ y para que los maestros de capilla no entraran en conflicto con las autoridades quienes ante la complejidad de las composiciones “modernas” ordenaban que éstas se ajustaran y se escribieran ya no en la notación mensural, sino “al modo y estilo de por ahora”, es decir, que “se quitasen las notas de dichos libros que llaman de banderilla o de canto, las que muy pocos de los músicos las entienden...”.¹²⁸⁴ Esto parece indicar que uno de los recursos usados por los compositores fue utilizar música vocal-instrumental y ajustarla quitándole los instrumentos y dejando sólo las voces. Estas Pasiones parecen responder a esta táctica compositiva, de modo que la solemnidad requerida para la festividad estaba asegurada, de alguna manera.

En la catedral de Valladolid se conocen algunas Pasiones de autores conocidos, y otras de autoría anónima. Del multicitado Antonio Juanas se resguarda *La pasión de Cristo nuestro señor*, a 4 voces mixtas. Se trata de una copia de 1780, de la que probablemente haya otras copias de esta misma obra. De autor anónimo se conoce la Pasión del Viernes Santo a 4, con acompañamiento de órgano.¹²⁸⁵ Son las varias las pasiones anónimas que se resguardan, y hay que decir que con todas ellas se cubre el ciclo de la Semana mayor, destacando que en las de Viernes santo en su mayoría son corales con acompañamiento solamente de órgano, debido a la solemnidad que particularmente reviste ese día que es el de luto mayor para la Iglesia católica. Por último, respecto al canto llano para esta festividad, el mencionado Inventario de Lobato da cuenta de un Gradual con algunas misas

¹²⁸² Ver capítulo IV: Los instrumentos musicales.

¹²⁸³ Las indicaciones para esta celebración incluían el ayuno, el silencio, el no uso de la mayor parte de los instrumentos musicales, entre muchas otras. Vale la pena lo resumido por Albano Butler, *Fiestas móviles, ayunos y otras observancias, y ritos anuales de la Iglesia Catholica*, Casa de la Viuda, e Hijos, Valladolid, 1791: “...en la Misa mayor [del Jueves santo] no se da la Paz como se acostumbra en los demás días, en detestación del traidor ósculo de paz con que Judas el Iscariote en este día vendió a su Divino Maestro y lo puso en manos de sus enemigos...” (p. 402). “Que después de la misa... dexan de tocar las campanas hasta el *Gloria in Excelsis* de la Misa de media Noche de Pascua...” como “señal de tristeza y llanto, y a imitación en la Pasión y Muerte de Jesu Cristo” (p. 404).

¹²⁸⁴ Marín, “Música y músicos entre dos mundos...”, vol. I, p. 591. Cursivas son nuestras.

¹²⁸⁵ AMCM, carpeta 349: Anónimo, *Pasión del Viernes Santo a 4*.

votivas, entre las que se encuentra la Misa Votiva de la pasión de nuestro señor Jesucristo, además de otras misas como la que se dedicaba “para el tiempo de peste”. Este libro fue elaborado por José Quintana, en la propia ciudad de Valladolid, en 1807.¹²⁸⁶

Entrado ya el siglo XIX, se escribieron importantes Pasiones como la de Bernardino Loreto, quien fuera músico de la catedral de Guadalajara y que en el repositorio michoacano se conservan algunas obras de su autoría como la Introducción a la Pasión para los cuatro días de Semana Santa, copia escrita entre 1839 y 1840.¹²⁸⁷

Como quedó dicho, la Semana santa es el periodo de mayor solemnidad y trascendencia para todo el mundo católico, y dentro de estas ceremonias, las lamentaciones tuvieron un papel y una presencia fundamentales. Como género musical, fueron varias las que se compusieron para esta festividad anual. Los textos de estas lamentaciones han sido atribuidos al profeta Jeremías y eran cantados durante el Jueves, Viernes y Sábado santos,¹²⁸⁸ y en algunos casos en Miércoles santo. En la catedral vallisoletana se conoce la *Lamentación para el miércoles santo*, del maestro de capilla Joseph Gavino Leal, escrita para ocho voces en dos coros y violines (1 y 2), “bajón”, clave y arpa. Incluye un breve con dúo entre tenor y tiple (*Beth: Plorans; Daleth: viae sion*).¹²⁸⁹ Aunque no con un desarrollo virtuoso, el clave está ricamente cifrado, al igual que el arpa. Llama la atención el hecho de que la instrumentación de esta obra sea por demás brillante en su timbre (violines, clave y arpa), tratándose de una pieza musical para una ceremonia fúnebre (lamentación de Semana santa). Esto indica que una cierta apertura a las nuevas sonoridades que durante el temprano siglo XVIII se empezaron a experimentar en los conjuntos eclesiásticos. Además, ésta es una de las pocas obras que contiene escrita la parte específica para el arpa, diferenciada de lo que toca el bajo continuo, que en este caso lo ejecuta el bajón (también escrita su parte de forma específica). Es un caso interesante puesto que en Guadalajara, las partes para bajo continuo solía tocarlas el órgano, algún contrabajo o el clave, incluso un serpentón hacia el final del siglo. Pero en esta obra, Leal escribió de manera idiomática las partes que cada instrumento debía tocar, como si de “instrumentos obligados” se tratara.

¹²⁸⁶ Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fol. 22f. Libro 2, casi-llero C.

¹²⁸⁷ AMCM, carpeta 176: Bernardino Loreto, *Introducción a la Pasión para los cuatro días de Semana Santa*.

¹²⁸⁸ Davies, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico...*, p. 21.

¹²⁸⁹ AMCM, carpeta 186: Joseph Gavino Leal, *Lamentación para el miércoles santo*.

Otra Lamentación reguardada en el acervo michoacano es la de José Chavarría, escrita para cinco voces, violines y bajo.¹²⁹⁰ Esta instrumentación, comparada con la citada anteriormente (Leal), parece ir acorde a la sobriedad melódica de las voces (movimiento Grave y Muy grave), con excepción del solo que ejecuta la voz de soprano 2ª en *Viae sion (Daleth)*, aunque no contiene pasajes coloridos ni cromáticos.

Por otra parte, el maestro de capilla de la catedral de Guadalajara, José María Placeres, compuso en 1774 una serie Lamentaciones para los tres días solemnes: *Vau et egressus*, para cuatro voces polifónicas, flautas y violines.¹²⁹¹ Los pasajes para los violines (y en menor grado las voces) muestran una fluidez y virtuosismo poco visto en una ceremonia de Semana santa, incluso que contrasta con la solemnidad de las Pasiones vocales antes mencionadas. Recuerda a los solos instrumentales o arias operísticas tan en boga por estos años tanto en Europa como en Nueva España. Los instrumentos musicales en esta obra fueron tema de discusión entre las autoridades y el compositor, pues aquéllos solicitaron que fueran “mudados” para su mayor solemnidad. Es por ello que a lo largo del documento se encuentran anotaciones como “Si quieren tocar en estas flautas por el buen punto an de tocar quarta abajo por q.e las erro el copista”; o bien, en la parte para la viola se indica: “las flautas son estas violas”.¹²⁹² El titubeo por la dotación asignada revela por un lado, la preocupación por ejecutar la música requerida para el cumplimiento de la festividad, y por el otro, hacerlo echando mano de los instrumentos con los que se contara en la capilla, y además de que con ellos se pudiera sustituir las voces en caso de que no se contara con ellas. Se constata pues que las Lamentaciones novohispanas, como otros géneros musicales, adquirieron un “estilo polifónico muy expresivo, similar a la que se usaba en las arias de ópera”.¹²⁹³

Resulta sumamente complejo, por lo menos para quien esto escribe, imaginar la colorida sonoridad de estos acordes en una procesión por las calles de Guadalajara en una ceremonia que evoca el recogimiento, el luto, el dolor y la reflexión sugerida por la muerte de Jesús. Estas licencias, en otras regiones del territorio novohispano, tuvieron una mayor repercusión hasta llegar al Tribunal del Santo Oficio tras la representación teatral de la pasión y muerte “para que

¹²⁹⁰ AMCM, carpeta 186: J. Chavarría, *Lamentación a 5*.

¹²⁹¹ En el AHAG se encuentran dos de ellas: Fondo musical: José María Placeres, GDL0100 y GDL0038 (atribuida); mientras que en el AHCG se encuentra la otra: Fondo musical: José María Placeres, Lamentación: *Vau et egressus*: “Lamentacion 2ª de Miércoles/ Sancto...”

¹²⁹² AHAG, Fondo musical: José María Placeres, GDL0100.

¹²⁹³ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, p. 126.

les entrara por los ojos”. En 1768 fray Antonio Victoria, de la parroquia de Chimalhuacán, Provincia de Chalco, denunció estas obras teatrales de la Pasión, saliendo en su defensa fray Francisco Larrea y un enérgico grupo de indios quienes alegaron que estas representaciones no se oponían a “nuestra santa fe, a la sana doctrina ni a las buenas costumbres”, y por el contrario, “promueven la esperanza, excitan al bien obrar... enseñan la fortaleza y mueven... a un dolor intensísimo de las ofensas cometidas contra Dios...”. Aquellos indios consideraban que era “el tiempo más apropiado” puesto que todos se “ocupan de cantar y meditar la Pasión del Señor y esto por la tarde, con que no se impiden las obligaciones cristianas”.¹²⁹⁴

Estos episodios no exclusivos de Guadalajara y Valladolid revelan la dificultad en el cumplimiento de los preceptos católicos por parte de la feligresía, o por lo menos una forma particular y diferente de entender la devoción. En este caso, se observa cómo el dolor por la destrucción bíblica de una ciudad como Jerusalén, “y su subsiguiente desolación” (Lamentaciones de Jeremías), se asociaba con el dolor por la muerte de Jesús, pero en la rememoración ritual parecía vincularse con un nuevo sentido de solemnidad musical que para los compositores del siglo XVIII resultó identificarse en la ópera, pues sus elementos interpretativos no sólo se filtraron en la música litúrgica, sino en las ceremonias de mayor “gravedad”. Es evidente que esta tendencia llegó a las demás celebraciones en el mismo sentido como se ha comentado hasta aquí.

Las principales advocaciones representadas en el repertorio musical durante el siglo XVIII, en el caso de Guadalajara claramente se aprecia la tendencia hacia las festividades marianas (Asunción y Guadalupe las más importantes), seguida de las cristológicas (Navidad y Semana santa las más representadas), luego las de san Pedro y las de San José. El acervo revela también una importante dedicación a los oficios de difuntos (12.5%), cantidad nada despreciable considerando que estas ceremonias son de carácter ocasional. En términos generales, se pretende recrear una idea sobre las principales festividades que caracterizaron a la ciudad, cuya vida religiosa se administrada y suministrada desde la catedral, lo cual se conjugó con las festividades de otros templos.

En el caso de Valladolid, aunque todas las advocaciones hasta ahora citadas están representadas en el repertorio musical, las que cuentan con una mayor presencia son sin dudas las dedicadas a la vida de Jesús, desde la Natividad, *Pangue lingua (Corpus Christi)*, las citadas lamentaciones, *Vexilla regis* (Pasión y Exaltación de la cruz), así como todo el aparato ritual y sonoro en torno a la

¹²⁹⁴ Armando de María y Campos, *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España (siglo XVI-XVIII)*, D. Costa-Amic, Editor, México, D.F., 1959, p. 175.

Semana mayor. Estas festividades se aprecian tanto en la música para voces e instrumentos (papeles sueltos), como en los cantorales.

Transfiguración del Señor

Para el caso de la catedral michoacana una de las festividades cristológicas que reviste especial importancia es la Transfiguración del Señor (6 de agosto), por la sencilla razón de que la catedral estaba dedicada a esta fiesta, una de las ceremonias más solemnes y místicas de la liturgia católica que forma parte del largo periodo pascual.¹²⁹⁵ La transfiguración es el “cambio sobrenatural del aspecto de Cristo”, es decir, la transformación de su cuerpo de una “forma mortal”, a una más “glorificada”. Este pasaje es descrito por san Mateo (cap. XVII). Se conocen varias obras sobre esta importante fiesta, como los responsorios y *Misa de Transfiguración* compuestos por Antonio Juanas, fechadas entre 1797 y 1802,¹²⁹⁶ así como los que compuso Mariano Elízaga para la misma festividad aunque de esta obra sólo se cuenta con los responsorios 1º y 7º, además de que faltan algunas partes instrumentales (la obra incluye violines, clarinetes, cornos y probablemente órgano).¹²⁹⁷ Ya entrado el siglo XIX, Benito Ortiz compuso los responsorios dedicados a esta festividad.¹²⁹⁸ Además de éstas, en el repertorio se resguarda un importante número de obras de las que se desconoce el nombre de su autor.¹²⁹⁹ Los responsorios de Juanas están escritos para 4 voces, violines, bajo, oboes y trompas, y al parecer, se trata de la colección completa de 8 responsorios y un *Te Deum* o *Gloria Patri*. Sobre esta obra, el propio Juanas expresó al obispo su deseo de que “fueran los más perfectos del arte y de toda satisfacción de Vuestra Señoría Ilustrísima...”.¹³⁰⁰ En el citado Inventario elaborado por

¹²⁹⁵ Edgar Royston Pike, *Diccionario de religiones*, FCE, México, 2001, p. 448.

¹²⁹⁶ AMCM, carpetas 151 y 152: Antonio Juanas, *Responsorios de la transfiguración del Señor*. Al parecer, estos responsorios y misas fueron un “regalo del maestro Juanas” para la catedral michoacana. Véase Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 437.

¹²⁹⁷ AMCM, carpetas 141: Mariano Elízaga, *Responsorios para la transfiguración del Señor*.

¹²⁹⁸ AMCM, carpetas 157: Benito Ortiz, *Responsorios a 4 para la transfiguración del Señor*. De esta obra se conocen los responsorios del 2º al 7º, y fueron compuestos para “cuerdas, maderas y metales”.

¹²⁹⁹ AMCM, carpeta 310. Himno. *In festo trasfigurationis de NSJ*; carpeta 252. *Visperas de la transfiguración* (4 salmos).

¹³⁰⁰ Citado en Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 436.

Gorózabel, en 1781, también se incluye un “villancico a ocho con violines”, de autor anónimo y dedicado esta Transfiguración.¹³⁰¹

Algunos de los cantorales de la catedral también dedican parte de su contenido a esta fiesta, según el citado *Inventario* de Ann y Kelsey. El Hymnario número 109 contiene más de 40 himnos para diversas festividades incluida *In festo trasfigurationi[s] per horas cantus* (31).¹³⁰² El Gradual número 122 (que en el *Inventario* de Lobato es el número 6, casillero G), registra 18 Introidos para diversas festividades, y *In festo Transfigurationis D[omini] N[ostri] Jesu Christi*.¹³⁰³ Este cantoral contiene gran parte de las fiestas correspondientes al mes de agosto, es por ello que incluye la transfiguración, y cabe agregar que se trata de uno de los varios cantorales de la catedral michoacana elaborados por José Antonio Zepeda en la década de 1790.¹³⁰⁴

Por último, el cantoral número 68, es un Antifonario de 86 folios que contiene algunas fiestas de los meses de agosto y septiembre, y la primera de ellas está registrada como *Die VI augusti. In festo Transfigurationis Domini Nostri Jesu Christi*,¹³⁰⁵ y contiene la antifona para el oficio de vísperas de la citada Transfiguración (Imagen V-4). La portada de esta antifona ilustra visualmente la escena de la transfiguración, en la que Jesús, ante sus discípulos, trasciende y se transfigura en una entidad que asciende a un plano superior.

Al parecer, se trata del Antifonario que el *Inventario* de Lobato registró con el número 16, casillero O, aunque le atribuyó la temporalidad de su elaboración al siglo XVII.¹³⁰⁶ En este registro, el autor incluyó los Graduales 6 y 7 (casillero G) que contienen diversas misas. El número 6 (que es el 122 de Ann y Kelsey) registra 18 misas, algunas de ellas dedicadas a San Esteban, Santo Domingo, a la Asunción, la Natividad de la virgen María, o la “Degollación de Juan Bautista”, y desde luego la *Misa de la Transfiguración*, entre otras. El número 7 también registra siete misas, entre ellas las dedicadas a San Boni Latronis, Santo Redentor, Santa Rosalía, Santiago Apóstol, y la Misa de la transfiguración del Señor.¹³⁰⁷ Ambos cantorales están profusamente iluminados e incluyen coloridas letras capitulares según lo registra el citado *Inventario* elaborado por Domingo Lobato. Cabe señalar que

¹³⁰¹ Citado en Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 737.

¹³⁰² Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, p. 59.

¹³⁰³ Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, p. 63.

¹³⁰⁴ Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 495.

¹³⁰⁵ Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, p. 44.

¹³⁰⁶ Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fol. 36f.

¹³⁰⁷ Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fol. 29f.

muy probablemente, más que las misas completas se trata sólo de los Introitos en canto llano, de manera que las otras partes instrumentales y en canto polifónico que conforman los oficios deben estar en otros registros diferentes.

Se debe hacer notar que de estos cantorales se desprende que a esta festividad se le dedicaron tanto himnos, antifonas y misas, que deben complementarse con las citadas obras para instrumentos y voces, lo cual deja en claro la importancia que revestía esta festividad para la catedral vallisoletana.¹³⁰⁸

Con estas referencias a la Transfiguración no queremos significar que las obras musicales dedicadas a la virgen María, en sus distintas advocaciones, no tengan presencia importante en el acervo de la catedral vallisoletana. Muy al contrario, pues desde el siglo XVII, el obispo Ramírez Prado fue el “gran impulsor del culto mariano de la catedral de Michoacán...”, al grado de que promovió ante el cabildo erección de una capilla dedicada a la Señora de la Alegría, la cual llegó a ser una de las capillas “de mayor importancia en la historia de la catedral”.¹³⁰⁹

En el caso de Guadalajara, se conoce un Antifonario de canto llano (núm. 33) que entre las fiestas que contiene en sus páginas están las vísperas a la *Transfiguración de N.S.J, Laurentii Martyris, Assumptione Beata Mariae Virginis*, así como la *Decollationes Joannes Baptista*.¹³¹⁰ Es decir, es un cantoral similar al número 68 de Ann y Kelsey (y núm. 16 de Lobato) puesto que contiene las mismas fiestas correspondientes a los meses de agosto y septiembre, aunque la manufactura del tapatío sí corresponde al siglo XVIII. Hasta ahora no hemos encontrado alguna obra para voces e instrumentos dedicada a esta festividad, lo cual no significa que no la haya habido en el algún momento de la historia de este acervo guadalajareense.

Advocaciones de santos

Las fiestas dedicadas a determinados santos, en cualquier ciudad o pueblo novohispano, pone en discusión, por un lado, el mencionado tema de la identidad

¹³⁰⁸ Para mencionar otra referencia sobre esta festividad y su liturgia musical, en Inventario de 1734, en la catedral de Puebla, se registran libros de coro y diversas obras, de los cuales al menos siete están dedicados a la Transfiguración, de la autoría de Ximénez, Higuera, Guerrero, entre otros. Véase Marín, “Música y músicos entre dos mundos...”, vol. III. Apéndice documental, pp. 81-84.

¹³⁰⁹ Mazín, “La catedral de Valladolid y su cabildo eclesiástico”, en Nelly Sigaut, *La catedral de Morelia*, p. 26.

¹³¹⁰ AHCG, Fondo musical, Libros de coro, colección “Grandes”, libro número 33: Antifonario. Diversas festividades.

(regional/universal), y por otro, aunado al anterior, las ceremonias en las que estos santos fueron reverenciados para procurar la protección del pueblo¹³¹¹ y generar con ello una tradición festiva de raigambre local. Generalmente la elección de un santo patrono podía ser motivada por diferentes circunstancias (fundacionales, crisis económicas, pestes, terremotos, catástrofes, entre otras), pero tal hecho constituye un acto de agradecimiento permanente por la protección brindada.¹³¹²

Música a San Pedro

Para el caso de los repertorios musicales que nos ocupan, es la festividad patronal de San Pedro la mejor representada hasta ahora de manera abrumadora, seguida de San José en el caso de Guadalajara, por razones tal vez poco claras.¹³¹³ Si bien estos patronazgos solían tener periodos de mayor o menor auge, en ocasiones la celebración de algunos llegó a sustituir a la de otros, en quienes los fieles encontraban un mayor beneficio.¹³¹⁴ La catedral de Guadalajara, durante el siglo XVIII, mantuvo una especial devoción a San Pedro, tal vez en conso-

¹³¹¹ Rubial, *La santidad controvertida...*, p. 54. El autor sostiene que “para todos los sectores de la población novohispana, la ‘potencia’ de los santos, al igual que la de los antiguos dioses, era lo único efectivo en la solución de sus lacerantes necesidades materiales”.

¹³¹² Pierre Ragon, “Los santos patronos”, en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, vol. 52, núm. 2, oct.-dic., 2002, pp. 362-363. Véase la amplia disertación sobre el “patrono” y el “titular” de un lugar o iglesia, en Alexandro Zuazo, *Ceremonial según las reglas del Missal romano*, Imprenta de la ilustre cofradía de la Santa Cruz, Salamanca, 1753, pp. 36-38.

¹³¹³ En el caso de la Catedral de Durango es también San José el de mayor presencia, aunque seguido de la música dedicada al nacimiento de Jesús. Davies, “The italianized frontier: Music at Durango cathedral...”, p. 382.

¹³¹⁴ Uno de los primeros patronos de la ciudad fue San Miguel, por el auxilio que éste y Santo Santiago dieron a los españoles hacia 1534 en su lucha contra los indios de Tetlán en su afán de fundar la ciudad en el valle de Atemajac, según se asienta en las crónicas. Esto generó que una vez establecida la ciudad se erigiera una capilla en honor de San Miguel en la que anualmente se hicieron representaciones teatrales rememorando la aparición y la victoria sobre los nativos (al poco tiempo, incluso, el hospital adscrito a dicha capilla también llevó el nombre de San Miguel). Ésta terminó funcionando como catedral por más de medio siglo, y una vez construida la nueva, tuvo dos torres, una dedicada a San Miguel y la otra a Santo Santiago con su respectiva estatua cada una “vestidas de chapas de plomo” puesto que los dos santos “fueron a los que la ciudad de Guadalajara debió su defensa”. Matías de la Mota Padilla, *Historia*

nancia con la catedral de México, que desde finales del siglo XVII promovió su culto en sus capillas con el fin de establecer su cátedra a través de un programa iconográfico y musical.¹³¹⁵ Los capitulares guadalajarenses, por su parte, exaltaron también el culto y exigieron su representación en la música, por lo que ordenaron en 1724:

...se le notifique al maestro de capilla [José Casillas] cumpla con su obligación haciendo nuevas misas y villancicos para los maitines de Navidad, Corpus, Asunción, San Pedro y Concepción, y no haciendo lo que se le manda se le quite por cada función diez pesos y lo que hubiere recibido para papel en los maitines para que se le libra...¹³¹⁶

Aunque no se conocen obras compuestas por José Casillas, en el archivo musical se resguardan algunas de la autoría de José de Torres y Martínez Bravo, con arreglos hechos por otro maestro de capilla, José Rosales.¹³¹⁷ La cantada: *Marciales estruendos*, fue escrita para dos coros en ocho voces, viola y oboes.¹³¹⁸ El estribillo expresa: “Marciales estruendos de trompas y cajas, a Pedro prevengan con ruidoso estruendo”. Y en la tercera de sus coplas: “Con dulces acentos festejen contentos a Pedro los signos... con gran bizarría pues Pedro este día les da regocijo...”. Es notoria la manera festiva, ruidosa y estruendosa con la que se invita a festejar a San Pedro, incluso haciendo mención de instrumentos mu-

del reino de Nueva Galicia en la América septentrional (1742), Universidad de Guadalajara, Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, Guadalajara, 1973, p. 199.

¹³¹⁵ Sigaut, “El uso de la emblemática en un programa catedralicio”, p. 123. Tanto en la catedral de Durango como en la de Valladolid, Michoacán, la figura de San Pedro tuvo importante presencia en los repertorios musicales. Además de las citadas obras de Drew Davies, véase también Massimo Gatta, *Con decencia y decoro. La actividad musical de la Catedral de Durango (1635-1749)*, Universidad Juárez del Estado de Durango, México, 2015. El autor cita un valioso documento (*Reglamento de asistencia a horas canónicas*), fechado hacia 1700, en el que se advierte de la obligatoriedad de los canónigos para asistir a los maitines de los santos, que entre los primeros que se enlistan están San José, San Juan Bautista y San Pedro y San Pablo. Imágenes entre pp. 100-101.

¹³¹⁶ AHAG, LAC 9, 28 de enero de 1724, fol. 32v.

¹³¹⁷ Fue maestro de capilla en dos ocasiones, de 1736 a 1739, y de 1745 a 1749, posible año de su fallecimiento. Ver Durán Moncada, “Música y músicos...”, p. 223.

¹³¹⁸ AHCG, Fondo musical: José de Torres y Martínez Bravo y José Rosales, *Marciales estruendos*. La portada de la obra registra: “Cantada a 8 con/ violines y oboes/ con viola y/ con c.do choro a bene-/plácito Marciales/ &c./ Al S.r S.n Pedro/ Mros. Torres y Rosales/ 22 pap.s//”.

sicales (trompas y cajas) que hacia estos años (1736-1749) aún no habían sido incorporados a la capilla, sino hasta la segunda mitad del siglo.¹³¹⁹

En los anexos finales de esta investigación se presentará una relación más amplia de las obras musicales en general, por ahora se agrega este breve listado (Cuadro V-2) con algunos de los ejemplos dedicados a San Pedro.

Cuadro V-2. Obras dedicadas a la festividad de San Pedro.

Compositor	Obra	Género
Anónimo	Ego pro te rogavi ¹³²⁰	Aria-responsorio
Juan José Echavarría	Et ideo tibi tra dite sunt ¹³²¹	Responsorio
Joseph de Torres y Martínez Bravo	Centro de piedades Pedro es donde todas ¹³²²	Cantada
Francisco Rueda	A Pedro divino... Denle parabienes ¹³²³	Villancico
Ignacio Ortíz de Zárate	Surge Petre et in duete ¹³²⁴	Responsorio
Ignacio Ortíz de Zárate	Tu es Petrus et suprema hanc petram ¹³²⁵	Responsorio-antifona
Anónimo	Constituos eos principes ¹³²⁶	Aria
Anónimo	Hoy de Pedro las victorias ¹³²⁷	Aria
Ignacio Jerusalem	Ah de los mares ¹³²⁸	Villancico
Antonio Juanas	Et claves regni celorum ¹³²⁹	Responsorio
Anónimo	Tu ests Pastor ¹³³⁰	Antifona
Anónimo	Cathedra de S. Pedro ¹³³¹	Antifona

Fuente: Elaboración propia con base en AHAG, Fondo musical; AHCG, Fondo musical.

¹³¹⁹ Véase capítulo IV: Los instrumentos musicales.

¹³²⁰ AHAG, Fondo musical: Anónimo, *Ego pro te rogavi*. GDL0015.

¹³²¹ AHAG, Fondo musical: Juan José Echavarría, *Et ideo tibi tra dite sunt*, GDL0128.

¹³²² AHCG, Fondo musical: Joseph de Torres y Martínez Bravo, *Centro de piedades Pedro*. En el texto cantado (soprano) aparece tachada una parte en la que fue sobre escrito: “Pedro es donde todas”, y en el aria (“Esta sólo es la guerra mejor”) también está sobre escrito: “Ay Pedro de Dios”. En el recitado, el texto original dice: “virtudes grandes Juan e intenta”, y está tachado “grandes Juan”, y re-escrito: “S. Francisco”, y “grande Pedro intenta”. Parece que originalmente la obra estaba dedicada a San Juan de Dios y después fue re-dedicada a San Francisco, y por último a San Pedro.

¹³²³ AHCG, Fondo musical: Francisco Rueda, *A Pedro divino... Denle parabienes*. Cat-Gdl-0144. En la portada, “denle parabienes” fue agregado.

¹³²⁴ AHAG, Fondo musical: Ignacio Ortíz de Zárate, *Surge Petre et in duete*, GDL0107.

¹³²⁵ AHCG, Fondo musical: José Ortiz de Zárate, *Tu es Petrus*, GDL0105.

¹³²⁶ AHCG, Fondo musical: Anónimo, *Constituos eos principes*. Cat-Gdl.0159.

¹³²⁷ AHCG, Fondo musical: Anónimo, *Hoy de Pedro las victorias*. Cat-Gdl.0158.

¹³²⁸ AHCG, Fondo musical: Ignacio Jerusalem, *Ah de los mares*, Cat-Gdl.0333.

¹³²⁹ AHCG, Fondo musical: Antonio Juanas, *Et claves regni celorum*, Cat-Gdl.0131.

¹³³⁰ AHCG, Fondo musical: Anónimo, *Antifonario del Oficio*, “Antiphona Catedra de S. San Pedro”, fol. 19v. Libro de coro núm. 22. Iluminador: Manuel Preciado, 1789.

¹³³¹ AHCG, Fondo musical: Anónimo, Libro de coro núm. 13 (Colección “pequeños”), *Santoral*, fol. 17.

Valgan estas referencias que pretenden mostrar el marcado interés por parte del cabildo catedral en establecer una mayor presencia del culto a San Pedro y su cátedra, pues con ella se pretendía reafirmar la autoridad del obispo sobre su grey. Emili Male explica que ella

...simboliza la perpetuidad de la doctrina de la infalibilidad que le fue hecha; ella ha triunfado de todas las herejías en el transcurso de los siglos. Sin la Reforma no tendríamos probablemente el monumento de la cátedra de San Pedro, porque no habría sido necesario afirmar aquello que nadie ponía en duda”.¹³³²

También desde el canto en el facistol, en el Oficio divino, se hizo presente en el Antifonario iluminado por Manuel Preciado¹³³³ en 1789, que contiene el canto para la fiesta *Cathedrae S. Petri*, con la antífona *Tu es Petrus*, seguida del responsorio *Et super hanc petram aedificabo ecclesiae*.¹³³⁴

En el caso de la catedral vallisoletana, también es la festividad a san Pedro la que mayor presencia tiene entre los papeles de música. Tan sólo para la segunda mitad del siglo, el multicitado músico napolitano, Ignacio Jerusalem, compuso al menos cuatro obras dedicadas a san Pedro: Responsorios a Nuestro Padre San Pedro (*Tu es pastor ovium*) para cuatro voces, violines y trompas, en donde el Tiple y el “Bassetto obligado”.¹³³⁵ Esta obra incluye texto de Contrafacto: “*Lauda dominum omnes gentes laudate*”. En registro diferente (aunque probablemente se trate de la misma obra anterior) se conocen del mismo autor el responsorio 3º del primer Nocturno para la festividad de San Pedro (*Tu es Petrus* y *Super hanc petram*), también escrita para cuatro voces, violines y trompas.¹³³⁶ Se conocen varias obras de autoría anónima similares a estos responsorios a san Pedro (con otros textos también para esta festividad: *Simon Petre, Tu es Petrus, Quem dicunt*) así como vísperas, invitatorios y misas.¹³³⁷

Otro de los autores que también hizo obra para san Pedro es el citado compositor Antonio Juanas, de quien se conoce la colección completa de ocho

¹³³² Emile Male, *El arte religioso. Del siglo XII al siglo XVIII*, FCE, México, 1952, p. 163.

¹³³³ Preciado era cantor en la capilla desde 1769, aunque fue hasta agosto de 1771 cuando le fue otorgada la plaza de cantollanista y cantor de polifonía. AHCG, SG, AC, L, 12, 3 de agosto de 1771, fol. 113v.

¹³³⁴ AHCG, Fondo musical: Anónimo, *Antifonario del Oficio*, “Antiphona Catedra de S. San Pedro”, fol. 19v. Libro de coro núm. 22. Iluminador: Manuel Preciado, 1789.

¹³³⁵ AMCM, carpeta 149: Ignacio Jerusalem, *Responsorios a Nuestro Padre San Pedro*.

¹³³⁶ AMCM, carpeta 277: Ignacio Jerusalem, *Responsorio a San Pedro*.

¹³³⁷ AMCM, carpeta 277: Anónimo, *Obras a San Pedro*.

responsorios, compuestos para ocho voces, violines, “maderas y metales”, compuestos en 1795.¹³³⁸ Otra similar del mismo autor, aunque escrita para cuatro voces, son los Ocho responsorios de Nuestro Padre San Pedro, que además incluye cuerdas, oboes, trompas, timbales y órgano.¹³³⁹ Probablemente esta obra sea la misma que se resguarda en la catedral de Guadalajara: Maitines de nuestro padre San Pedro.¹³⁴⁰ Este dato podría arrojar más luz sobre esta movilidad de música de la que hemos venido tratando en esta investigación.

En cuanto a los cantorales, son varios los libros que incluyen antífonas o misas a san Pedro. El Antifonario número 70 del *Inventario* de Ann y Kelsey, entre las diversas festividades para el ciclo del Propio de los santos durante el tiempo de Adviento y Navidad (noviembre-febrero) se encuentra la dedicada a la Cátedra de San Pedro, el 18 de enero.¹³⁴¹ El libro 72 contiene las festividades de los meses de julio y agosto, y al igual que la transfiguración que es el 6 de agosto, el cautiverio de san Pedro es la fiesta del 1º de este mismo mes, y al menos cuatro cantorales contienen las vísperas, himnos y hasta una misa para esta festividad.¹³⁴² La importancia de ésta también la constatan algunas obras para instrumentos y voces, como los himnos compuestos por Manuel Leonel, segundo sochantre de la catedral, según se aprecia en el inventario de obras “compuestas” por él, en el que se registran “Tres himnos Cátedra de san Pedro, Conversión de san Pablo, y san Pedro ad vincula”.¹³⁴³ La elaboración de dicho inventario fue ordenada por el chantre José Vicente Gorozabel, en 1781, y fue realizado por el compositor Cayetano Perea, de quien también se resguardan en el acervo algunas obras de su autoría, como se comentará más adelante.

Música a San José

Los santos patronos que se establecieron por decreto conciliar, como San José, patrono de la Nueva España,¹³⁴⁴ lograron tener una considerable continuidad y

¹³³⁸ AMCM, carpeta 146: Antonio Juanas, *Maitines de nuestro padre San Pedro*.

¹³³⁹ AMCM, carpeta 145: Antonio Juanas, *Maitines de nuestro padre San Pedro*.

¹³⁴⁰ AHCG, Fondo musical, Antonio Juanas, *Responsorio a San Pedro a 4 con violines, oboes, trompas y bajo*. Se trata del Responsorio 1º del primer Nocturno.

¹³⁴¹ Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, p. 44.

¹³⁴² Libro 9, casillero H. Himno de San Pedro *ad vincula*; Libro 6, casillero G: Misa de San Pedro *ad vincula*; Libro 3, casillero M: Misa de san Pedro *ad vincula*. Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fols. 29f-33f.

¹³⁴³ AHCM, sección Capitular, Legajo 120, fol. 267.

¹³⁴⁴ El *Concilio III Provincial Mexicano*, en su Libro 2, Tít. III, § II, decreta que se celebre a “San José, patrono de esta provincia”, pp. 151-152.

dedicación local que, para el caso de Guadalajara, esta advocación se vio reforzada aún más con la fundación del Colegio Seminario Tridentino de San José, en 1696, siendo obispo de la Diócesis Felipe Galindo Chávez.¹³⁴⁵

Las celebraciones solían ser con toda la parafernalia de las procesiones, y la participación de la capilla musical nunca faltaba. Fueron los responsorios los que mayoritariamente se cantaron a San José. El hecho de que en el repertorio tenga una considerable representación, aunque sea a una notable distancia de la de San Pedro, puede deberse, entre otras cosas, a esta relación del Colegio Seminario con la catedral. Algo que puede ir más allá de lo anecdótico es que en 1724 el maestro de capilla expresó a las autoridades (cabildo catedral) que para la instrucción musical de los ministriles y cantores el espacio en la catedral era insuficiente, de manera que el cabildo ordenó que la escoleta (escuela de música de la catedral¹³⁴⁶) se trasladara al mencionado Colegio Seminario,¹³⁴⁷ “donde haya de asistir todos los días a la hora acostumbrada, tocando tres veces la campana de dicho seminario para que se junten todos los que quisieren aprender música y el rector tenga especial cuidado de saber y ver si cumple dicho maestro con esta obligación...”.¹³⁴⁸ Esta estancia de la escoleta en el Colegio duró hasta 1737, y un año después nuevamente fue trasladada al “Colegio Seminario, en el lugar y hora que se le señalare por el rector de él, a quien se le advierta tenga cuidado de la asistencia de dicha escoleta para dar noticia de los puntos que dicho maestro tuviere”.¹³⁴⁹

Tal vez este hecho no sea vinculante con la producción musical dedicada a San José, pero por lo menos podría explicarlo provisionalmente. En cuanto a lo estrictamente musical refiere, se conocen algunos libros de coro que incluyen el rezo del “*Officium de patrocínio S. Joseph*”, para la hora de las vísperas del Oficio.¹³⁵⁰ El texto, tomado del Evangelio de Mateo, se centra en la genealogía de san José a quien lo presenta como hijo de Jacobo, descendientes “de la casa de

¹³⁴⁵ Carmen Castañeda, *La educación en Guadalajara durante la Colonia, 1552-1821*, El Colegio de Jalisco-El Colegio de México-México, 1984, p. 128.

¹³⁴⁶ Véase Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música...*, p. 111.

¹³⁴⁷ Daniel R. Loweree, *El Seminario Conciliar de Guadalajara. Apéndice*, Edición del autor, Guadalajara, Jalisco, s/f. [1964], pp.1-55. Facsimilares de los documentos fundacionales y sus constituciones.

¹³⁴⁸ AHAG, LAC 9, 28 de enero de 1724, fol. 032v.

¹³⁴⁹ AHAG, LAC 10, 17 de enero de 1738, fol. 85f.

¹³⁵⁰ AHCG, Fondo Musical: Anónimo, *Libro de coro número 2: Antifonario del oficio, Oficio de vísperas a San José*.

David”.¹³⁵¹ La intención del texto bíblico es mostrar su origen noble proveniente de la estirpe de David, contra la idea de que José pudo haber sido un artesano de condición humilde. El patrono de la Nueva España no podía ser alguien sin una historia sagrada y legítima. Dicho sea de paso, la letra capitular de este oficio, aunque de diseño austero, es de las pocas iluminadas con color dorado.

Y tal vez la obra más representativa es la voluminosa colección de Maitines con doble dedicación a Santiago y a San José, para cuatro voces (S1, S2, A y T), violines, oboes y cornos, mismos que incluye textos de contrafactos, que son precisamente los dedicados a San José.¹³⁵² La advocación a este santo no era algo aislado en el caso de Guadalajara. En 1725 se fundó el Colegio de Infantes de la Ciudad de México, bajo la advocación de la virgen de la Asunción y del “patriarca Señor San José”,¹³⁵³ mientras que en la Catedral de Durango se conoce un cantoral dedicado precisamente al Oficio de maitines a San José, mismo que fue concluido en 1761.¹³⁵⁴

En el caso la catedral vallisoletana, es precisamente en los libros de coro en donde san José está mejor representado, pues en los papeles de música (voces e instrumentos) no hemos encontrado suficientes ejemplos dedicados a este santo, aunque no signifique que no se haya compuesto música para esta festividad. El citado Inventario de Lobato registra un kirial del siglo XVIII que contiene seis misas en notación cuadrada (aunque al parecer no gregoriana) y varios himnos entre los que están Ave Maria Stellis, la Santísima Trinidad, san Juan Bautista, entre otros, y el Himno de la feria de San José.¹³⁵⁵ El texto es el tradicional *Kirie Eleison*, que en el *Inventario* de Ann y Kelsey está registrado con el número 108: *In festo Santi Joseph*.¹³⁵⁶ Además, se conocen unos responsorios para

¹³⁵¹ *Sagrada Biblia en latín y español con notas literales, críticas e históricas*, tomo XIX, Imprenta de Galván, México, 1832, pp. 139-155.

¹³⁵² AHAG, Fondo musical: Vicente Ortiz de Zárate, *Maitines al Señor San José*, GDL0018.

¹³⁵³ Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM), *Libro de la erección y fundación del Colegio de la Asunción de nuestra señora y patriarca señor San José, para los infantes del coro de esta santa Iglesia metropolitana de México*, Serie Obra pía, Colegio de infantes, libro 3 y 4, 1725.

¹³⁵⁴ Ver Silvia Salgado Ruelas, “El Libro Mariano de la Catedral de Durango”, en *Musicat: Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*, UNAM-IIE, versión en línea: <http://www.musicat.unam.mx/v2013/assets/UncantoralenlaNuevaVizcaya.pdf> Consultado el 21 de octubre de 2016.

¹³⁵⁵ Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fols. 32f. Libro 37, casillero K.

¹³⁵⁶ Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, p. 58.

esta fiesta, de autor anónimo, para voces y órgano, cuyo registro sólo nos brinda el dato de que se trata de los Maitines para el día de San José, a celebrarse el “19 de marzo”, como lo marca el año litúrgico católico.¹³⁵⁷

Como se dijo líneas arriba, las advocaciones suelen ser dinámicas, de manera que pueden transformarse al paso de los años. Para el caso de Guadalajara, al concluir el siglo XVIII e iniciar el siguiente, la virgen de Zapopan empezó a ocupar un lugar distinguido en la lista de los patronos y patronas protectoras de la ciudad, mientras que otros casi habían desaparecido.¹³⁵⁸ La festividad de San Pedro en Guadalajara tuvo la relevancia que la Transfiguración tuvo en Valladolid, al menos a juzgar por el número y tipo de obras dedicadas a estas entidades. Precisamente, haber traído estas advocaciones a diálogo obedece a que figuran en el repertorio musical de manera importante, como parte de ciertos “aparatos de representación” con los que las autoridades eclesiásticas tienden a vincularse con el grueso de la comunidad.

Oficios de difuntos

Antes de cerrar este apartado se considera valioso dedicar unas líneas al oficio de difuntos, mismo que tuvo un considerable desarrollo en la ritualidad de ambas catedrales, además de constituir una parte importante del repertorio musical. La liturgia dedicada a eventos fúnebres es sin lugar a dudas la que mayor solemnidad reviste de toda la ritualidad católica, es por ello que de todo el ceremonial consignado en el calendario litúrgico¹³⁵⁹ es la Semana santa, la muerte de Jesús, la de mayor significación, llamada además “Semana mayor” (*Majoris Hebdomadae*), es decir, que no hay otra semana o periodo litúrgico que la iguale.

La música fúnebre resguardada en los acervos se componía para la ocasión del fallecimiento de algún personaje destacado de la ciudad (obispo, presidente, connotado, etc.) o de la política hispánica (rey, virrey o Papa). Tras la muerte de un obispo, por ejemplo, la primera expresión de sonoridad era el tañido de las campanas, e inmediatamente después venían los rezos, los cantos

¹³⁵⁷ AMCM, carpeta 144: Anónimo, *Maitines para el día de San José*, 19 de marzo [ilegible] voces iguales y órgano.

¹³⁵⁸ La lista de “patronos de la ciudad, jurados y dotados”, elaborada hacia 1821, no figuraba San José. Boletín *Eclesiástico del Arzobispado de Guadalajara*, agosto de 2012, año VI, núm. 8.

¹³⁵⁹ Sobre todo el Tiempo pascual que se contabiliza por número de semanas debido a que sus festividades son móviles.

y la música. El mencionado Concilio III¹³⁶⁰ señala que la campana mayor de la catedral se debía tocar “muy pausadamente... sesenta veces... con sonido fúnebre”, y después debían hacerlo todas las campanas mayores y menores de otros templos, parroquias, ermitas y hospitales, pues debían responder “con semejante toque y solemnidad...”.¹³⁶¹ Luego venían el acondicionamiento de los espacios, altares, ornamentos y demás. Y “habiendo dicho el responsorio y la oración, [que] pongan el cuerpo del difunto descubierto el rostro... en el féretro decentemente adornado.”

La catedral guadalajareña resguarda en su acervo musical algunas obras fúnebres como la *Misa de Réquiem* de la autoría de Giovanni Bassani (1657-1716). Está escrita para cuatro voces en dos coros y violines, e incluye el Introito (*Requiem aeternam*), *Kyrie*, Secuencia (*Dies irae*), Ofertorio (*Domine Jesu Christe*), *Sanctus*, *Agnus Dei* y Comunción (*Lux aeterna*).¹³⁶² Este género (misa de réquiem) constituye junto con las Lamentaciones y las Pasiones, la música de mayor recogimiento y solemnidad; son la mayor muestra de súplica por el descanso eterno del difunto. Los grandes miedos y las dudas por el tránsito a otra dimensión existencial están presentes en los textos del Réquiem utilizados en la misa de difuntos desde tiempos medievales. Su nombre (misa de réquiem) se desprende de la primera parte del Introito que reza: “*Réquiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis*” (Concédeles el descanso eterno, Señor, y que brille para ellos la luz perpetua).¹³⁶³

Uno de los obispos a quien le dedicaron especiales exequias que incluyeron un fastuoso programa procesional y musical, fue fray Antonio Alcalde, quien murió en 1792 “siendo las cuatro de la mañana de un día martes”. Una hora después de su muerte, la campana mayor de la catedral anunció el deceso, como lo manda el estatuto conciliar, y luego de alcanzar cien campanadas, inició el doble de campanas que repicó “en todas las iglesias por espacio de una hora”.¹³⁶⁴

Son varias las obras que pudieron haberse interpretado para esta ocasión, pues el acervo resguarda diversos oficios de difuntos (lecciones, lamentaciones y misas), que debieron haber sido ejecutadas bajo la dirección del maestro de

¹³⁶⁰ Hay que decir que el propio Concilio Tridentino, en los mencionados Gradual y Misal, están definidos los textos que debían ser cantados en los oficios de difuntos.

¹³⁶¹ *Concilio III Provincial Mexicano*, p. 542. Esta sección del *Concilio* la constituyen los “Estatutos”.

¹³⁶² AHAG, Fondo musical: Giovanni Bassani, *Misa de difuntos a 4*, GDL0093. De esta obra se conocen dos copias manuscritas, la otra es GDL0134.

¹³⁶³ Lobera y Abío, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios*.

¹³⁶⁴ Luis Pérez Verdía, *Biografías*, Ediciones I.T.G., Guadalajara, 1952, p. 62.

capilla, Miguel Placeres. Una de ellas son los Versos o Salmos de difuntos de la autoría de Ignacio Ortiz de Zárate.¹³⁶⁵ Se trata del salmo número seis (*Domine in furore*), atribuido al rey David. Contiene seis versos, y es de los llamados “salmos de penitencia”, en los que el “pecador” pide a Dios se apiade de su alma. En este caso, el compositor substituyó, a manera de conclusión, el último verso (el sexto) por el Introito de la misa de Réquiem, para dar mayor solemnidad a la obra. El verso tercero acentúa la plegaria, aparentemente hecha por un muerto desde el “inferno”, pues dice: “Porque nadie se acuerda de ti entre los muertos; y en el infierno quién te alabará?” (*Quoniam non est in morte qui memor sit tui: in inferno autem quis confitebitur tibi?*).¹³⁶⁶ Como es sabido, las muestras de humildad e desmerecimiento, con relación a las bondades de Dios, en el mundo novohispano eran muy frecuentes, al grado de llegar a considerar que lo que sí es merecido son los castigos, las carencias, las enfermedades y, por supuesto, la muerte. La obra está compuesta para tres voces (tiple, alto y tenor), violines y bajo continuo, y pese a la sobriedad mortuoria que ésta proyecta, no deja de imponerse la majestuosidad sonora del equilibrio entre las voces y el bajo.

Del afamado Ignacio Jerusalem se conoce una Lección de difuntos (*Parce mihi, Domine*),¹³⁶⁷ cantada antiguamente en canto llano.¹³⁶⁸ El texto corresponde al capítulo siete del Libro de Job, del Antiguo Testamento, en donde el desencanto por el irremediable final le hace expresar: “Perdóname, Señor, porque ahora mis días no son nada... (*Parce mihi, Domine, nihil enim sunt dies mei*), y concluye: “Porque ahora dormiré en el polvo, y si me buscas mañana, habré dejado de existir” (*Ecce nunc in pulvere dormian, si mane quaesieris, non subsistam*). Esta obra está compuesta para dúo de voces (tiples), violines y bajo, y en términos musicales tuvo tal aceptación que fue ejecutada posteriormente en otras ceremonias fúnebres, pues se conoce una copia de ella elaborada entrado ya el siglo XIX, como otras obras de este célebre compositor italiano.

La catedral de Valladolid resguarda también varias obras dedicadas a honrar a sus muertos. Correspondientes al siglo XVIII, al menos 17 oficios de difuntos de diversos autores están registrados en el Catálogo elaborado por Francisco

¹³⁶⁵ AHAG, Fondo musical: Ignacio Ortiz de Zárate, *Salmo de difuntos: Domine in furore*, GDL0118. El texto corresponde al Salmo 37 del Salterio.

¹³⁶⁶ *Ritual trinitario o segundo tomo del ceremonial de los religiosos descalzos*, Blas Román impresor de la Real Academia de Derecho Español y público, Madrid, 1779, pp. 217-219.

¹³⁶⁷ AHAG, Fondo musical: Ignacio Jerusalem, *Parce mihi*, GDL0137.

¹³⁶⁸ Francisco Marcos y Navas, *Arte o compendio del canto llano figurado y órgano...*, Joaquín Ibarra Impresor de Cámara de S.M., Madrid, 1777, p. 243.

Banegas Galván, en 1903.¹³⁶⁹ Entre estos autores se encuentran los ya citados Juanas, Jerusalem y Ortiz de Zárate, además de Mozart y Rossi. Algunas misas de difuntos son anónimas,¹³⁷⁰ al igual que algunos oficios, como el responsorio *Libera me*, a cuatro voces (S1, S2, A, T), violines y bajo.¹³⁷¹ Se trata de un responsorio para las exequias, con el texto *Libera me, Domine de mort aeterna*, que además incluye la parte del *Requiem eternaem* y *Kirie eleison*, de la Misa de difuntos. Aunque faltan los violines (y es una obra breve), se percibe el carácter sombrío de una ceremonia de difuntos, a juzgar por los pasajes llanos de la voces, sin ningún virtuosismo, y un acompañamiento del bajo continuo casi sugerido. Y entre las obras con autor claramente identificado, tenemos la *Misa de Difuntos* a 8 voces en dos coros, con violines, bajo y trompas, de Juan de Mendoza,¹³⁷² quien compitió contra José Gavino Leal por la plaza de maestro de la capilla michoacana, en un controvertido examen en 1732, como se explicó en el capítulo 3. En esta Misa la Secuencia *Dies irae* es a solo para la voz de tiple (soprano), y contiene las partes que integran una misa de este tipo: *Requiem eternaem*, *Secuencia*, *Ofertorio*, *Sanct benedictus*, *Agnus dei* y *Comunión*.

También se conoce el Invitatorio y *Misa de Réquiem*¹³⁷³ de Ignacio Zárate, quien probablemente se trata del mismo compositor que estuvo activo en Guadalajara al finalizar el siglo, siendo uno de los compositores más productivos de la capilla. Invitatorio y Misa fueron compuestas para cuatro voces e instrumentos.

Sería ocioso consignar el amplio número de misas de réquiem en el recinto catedral michoacano, pero vale la pena destacar aquí a otro autor quien compuso obra para el cabildo catedral, el citado Cayetano Perea, quien además de cantor instauró formalmente el uso del tololoche hacia 1756 (ver capítulo IV). De Perea se conoce una *Misa de difuntos* que se resguarda en el Conservatorio de las Rosas, de la misma ciudad de Valladolid, que aunque solamente se conoce la voz del tenor de primer coro, podemos afirmar que es una obra escrita para dos coros, violines y trompas.¹³⁷⁴ Contiene los textos propios de la misa de difuntos como el *Requiem aeternam* (canto llano)... *lux perpetua luceat eis* (polfonía); el Ofertorio *Libera animas omni*; el *Sanctus*, *Agnus Dei* y *Comunión* (*Luceat*

¹³⁶⁹ Francisco Banegas Galván, "Inventario General de las obras de música que tiene el Archivo de ésta Santa Iglesia", Morelia, México, 1902 (fotocopia manuscrita).

¹³⁷⁰ AMCM, carpeta 415: Anónimo, *Misa de difuntos*.

¹³⁷¹ AMCM, carpeta 374: Anónimo, *Responsorio de difuntos (Libera me)*.

¹³⁷² AMCM, carpeta 211: Juan de Mendoza, *Misa de difuntos a 8*. Falta el vl. Véase Banegas Galván, "Inventario General de las obras de música...", p. 22.

¹³⁷³ AMCM, carpeta 211: Ignacio Zárate, *Misa de réquiem*.

¹³⁷⁴ AMHCR, Carpeta 256: Cayetano Perea, *Misa de difuntos*.

eis Domine). Fue compuesta en 1771, y dos años después Perea obtuvo la plaza de tenor primero en la capilla, en donde murió en 1785.¹³⁷⁵ Aunque no logró el magisterio de la capilla, contribuyó de manera importante al desarrollo de los instrumentos de cuerda frotada, y compuso obras de notable calidad en el manejo de voces e instrumentos, como la cita Misa de difuntos.

El ceremonial de difuntos fue también una preocupación por parte de los canónigos y constituye pues, una de las festividades de gran arraigo e importancia, no sólo por los principios filosóficos y espirituales que la propia doctrina católica fomenta sobre el tránsito al más allá, a la otra vida que libera de ésta terrenal,¹³⁷⁶ sino también porque la idea de la muerte era ya algo por demás conocido por los pueblos originarios y la comunidad mestiza, quienes siempre mostraron un especial culto y respeto por sus difuntos.

Por parte de la liturgia de los canónigos (oficio) habría que mencionar de manera especial los dos libros de coro de que se conservan en la catedral de Guadalajara, que contienen todo el ceremonial del oficio de difuntos (*Officium Defunctorum*), mismos que fueron elaborados por los mencionados: Sebastián de Castro y Juan de Dios Rodríguez.¹³⁷⁷ Su manufactura exigiría un amplio comentario que rebasaría los propósitos de esta investigación, por ahora sólo baste destacar que dichos libros contienen todas las partes de la misa de difuntos en canto llano, así como los Nocturnos con sus lecciones y antífonas, además de la celebración anual de todos los difuntos. Del mismo modo, entre los cantorales michoacanos se encuentra uno que contiene “todo el oficio de difuntos”,¹³⁷⁸ que de ser así, seguramente contiene las tres partes en que éste se divide: Maitines (con su invitatorio, antífonas, salmos, responsorios y lecciones), laudes (antífonas y cánticos) y vísperas (antífonas, magnificat y salmo final).¹³⁷⁹

Más allá del análisis musicológico que aquí pudiera presentarse, deseamos constatar la historicidad de una ceremonia que, aunque con un largo historial en las prácticas mortuorias europeas, la tradición local mexicana vino a reafirmarla como parte de la cultura idiosincrática en la que se fusionaron ambas formas de entender la idea del más allá. El ritual fúnebre católico, contemplado en

¹³⁷⁵ Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 503.

¹³⁷⁶ Lobera y Abío, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios...*, pp. 366 y 647.

¹³⁷⁷ AHCG, Fondo musical, Libros de coro: Sebastián de Castro y Juan de Dios Rodríguez, Libro de coro número 12 y 13: *Officium Defunctorum*.

¹³⁷⁸ Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, Libro 35, casillero K, fol. 31f.

¹³⁷⁹ Marín, “Música y músicos entre dos mundos...”, vol. I, pp. 758-761.

estos ejemplos musicales, deja en clara la filiación al culto místico de la muerte, de lo ausente y de su inevitable final.

Estas advocaciones marianas, cristológicas y santorales citadas en estos apartados, no son las únicas pero sí son bastante representativas de una cultura musical ritualística que se gestó entre estas dos ciudades y catedrales. Al vincular la dinámica y movilidad de los músicos (capítulo III) con los repertorios musicales aquí descritos, constatamos de manera fehaciente que aunque ambos recintos parten de la misa normativa eclesiástica (Concilios, bulas y demás), cada uno construyó su aparato ritual sonoro conforme a su propio proceso histórico local (capítulo I), en el que las advocaciones a determinados santos y vírgenes terminaron delineando y diseñando en gran medida su propio calendario litúrgico.

Repertorio Dieciochesco Novogalaico

El repertorio musical de la iglesia catedral no fue ni ha sido estático. Una de las desventajas es que son pocas las referencias puntuales que se hacen a él en la documentación como para poder ampliar el contexto en que estas obras fueron creadas y/o adquiridas.¹³⁸⁰ Estos papeles de música fueron inventariados en diversos momentos por personal que laboró en la catedral, lo que se deduce de las anotaciones que algunas obras ostentan en su portada tales como: “No. 5”, “No. 9”, “No. 17”. Este registro y ordenamiento se perdieron en algún momento por motivos que desconocemos.¹³⁸¹

Como se ha dicho, el estrecho vínculo hispano-italiano propició que diversas novedades musicales fueran rápidamente difundidas en todos los reinos hispánicos, europeos y americanos, y las catedrales fueron un eficaz laboratorio de experimentación sonora. Constructores, tratados, instrumentos y músicos

¹³⁸⁰ Las actas de cabildo suelen registrar datos como: “que componga los maitines que le han sido encargados...”, o bien, “que le paguen por los papeles de música de iglesia que ha traído...”, de manera que en ocasiones resulta complicado definir a qué obras y de qué compositor se trata.

¹³⁸¹ En junio de 1874, el arcediano, Juan Nepomuceno, ordenó la elaboración de un registro de los “Libros de coro”, mismo que ejecutaron Juan Nuño y Salvador Villaseñor. El inventario registra 67 libros. AHCMAG, Sección Gobierno, Serie Secretaría/Culto, ficha 99, caja 5, 1874. *Cfr.* Leopoldo Orendain, “Los libros corales de la catedral de Guadalajara”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, vol. VIII, núm. 29, México, 1960, p. 37. Orendain sostiene que hacia el año en que escribió su ensayo, eran “noventa y seis libros de coro”. Ahora se trabaja en la elaboración de un nuevo catálogo (papeles de música y libros de coro) que se espera esté listo en un par de años.

hispano-italianos llegaron al Nuevo Mundo sin imaginar aun lo que generarían en la producción musical local.

El acervo musical guadalajareño se fue adaptando a las transformaciones y novedades sonoras, sea en su instrumentación o en los géneros y formas compositivas. Al momento de la introducción de las cuerdas frotadas, a inicios del XVIII, el repertorio amplió su proyección, de manera que a las tradicionales obras de canto llano y polifónico se le fueron sumando otras con una riqueza tímbrica y pasajes solistas.¹³⁸² Por ejemplo, se conoce más de una veintena de obras Giovanni Bassanni (h1650-1716), entre misas, salmos, cánticos, y antífonas. Éstas incluyen una amplia dotación instrumental como violines, viola, oboes, cornos, además del órgano y las voces, instrumentos que, como quedó dicho, fueron parte de la nueva dotación instrumental, como se muestra en el Cuadro V-4.¹³⁸³ Estos viejos papeles de música también dan cuenta de la importante biculturalidad,¹³⁸⁴ presente durante casi todo el siglo analizado.

Cuadro V-4. Instrumentos musicales de la capilla guadalajareña (siglos XVI-XVIII).

Siglo XVI-XVII	Siglo XVIII	
Voces (canto llano-polifonía)	Voces (canto llano-polifonía)	
Órgano	Órgano	Flauta Dulce
Bajón	Bajón-Fagot	Serpentón
Bajoncillo	Bajoncillo	Flauta travesera
Chirimías	Oboe	Violín, viola, violón
Sacabuche	Sacabuche	Arpa
Orios	Cometa	Clavicordio
Cometillas	Clarín	Timbales
Flautas	Clarinete	
Trompeta	Trompa/como	

Fuente: Elaboración propia con base en AHAG, Fondo musical; AHCG, Fondo musical.

Además de las obras italianizadas ya mencionadas, otra que merece la pena comentar es la del multicitado maestro de capilla Miguel Placeres: En el tri-

¹³⁸² Véase la obligada obra sobre el tema: Davies Italianized, “The italianized frontier: Music at Durango cathedral...”.

¹³⁸³ Ver capítulo IV: Los instrumentos musicales.

¹³⁸⁴ Es decir, composiciones escritas para dos coros, además de su respectiva dotación instrumental.

bunal divino.¹³⁸⁵ Se trata de la traducción de coplas italianas de la autoría de Giovanni Baptista Brevic, quien fue organista en Milán (1725) y tuvo una estrecha relación con el mencionado Bassanni. En esta obra, los violines presentan virtuosos pasajes con modulaciones ascendentes y descendentes breves, secundados por el acompañamiento del bajo continuo interpretado con el clave o el órgano. Estos pasajes contrastan con la languidez y profundidad de la voz del bajo que parece acompañarlos de manera discreta. Si bien Brevic nunca visitó el Nuevo Mundo, al igual que Bassanni, su música tuvo una importante acogida y aceptación en los principales músicos de la catedral guadalajareense.

Esta misma tendencia en las formas italianizantes se evidencia también en el uso del clavicordio,¹³⁸⁶ utilizado primeramente para la enseñanza de instrumentos de tecla, luego fue incorporado en el repertorio sacro logrando efectos sonoros más coloridos. Uno de los primeros en utilizarlo en sus composiciones fue Miguel Placeres y luego Francisco Rueda, cuya obra, junto con la de Ignacio Jerusalem, pueden señalarse muy “al uso de Italia: pocas voces y muchos instrumentos”. Se conoce también un Salmo *Miserere mei Deus*, de autor anónimo, que incluye clave, violines, flautas y cornos;¹³⁸⁷ un Te Deum (1787) compuesto por Pedro Regalado Támez en los que incluyó además del clavicordio, violines y flautas. El propio obispo, fray Antonio Alcalde, hacia 1780 incentivó el uso del clave en la capilla, de manera que destinó dinero para la compra de cuerdas y pidió a los maestros de capilla, Miguel Placeres y Regalado Támez, que lo incluyeran en sus composiciones.¹³⁸⁸ Así, Placeres musicalizó en 1787 el versículo del salmo 69: *Domine ad adjuvandum* para la toma de posesión del tesorero Manuel Gutiérrez, en el que incluyó cuatro voces, violines, trompas, órgano y bajo continuo, ejecutado por el clavicordio.¹³⁸⁹

Podríamos sostener que los elementos más notorios del repertorio musical son la fuerte presencia de elementos profanos, particularmente de la ópera italiana, y la gradual introducción de los instrumentos de cuerda y viento que produjeron una sonoridad poco experimentada en la música sacra local. Por otra parte, se debe destacar la preocupación sobre un Concilio que ordena, y un calendario litúrgico que debía ser cumplido a cabalidad, pues registró todo un cúmulo de festividades que se constituyeron como la misión central y única de la Iglesia católica. Los músicos y su arte participaron de esta misión aun no

¹³⁸⁵ AHAG, Fondo musical: Miguel Placeres. *En el tribunal divino*, GDL0162.

¹³⁸⁶ Ver capítulo IV: Los instrumentos musicales.

¹³⁸⁷ AHAG, Fondo musical: Anónimo, *Miserere mei Deus*, GDL0046.

¹³⁸⁸ AHAG, AC L 12, 22 de diciembre de 1780, fol. 244v y 245f.

¹³⁸⁹ AHAG, Fondo musical: Miguel Placeres, *Domine ad adjuvandum*, GDL0033.

siendo clérigos, y la huella de dicha participación se constata por su producción artística, misma que por prescripción debía ser antigua y grave, y por convicción terminó siendo moderna y festiva.

Repertorio Dieciochesco Vallisoletano

Al igual que el apartado anterior sobre el repertorio tapatío, y además de lo ya explicado en párrafos anteriores, una recapitulación de las obras y autores en la catedral michoacana es necesaria. Algunas reflexiones sobre esta práctica musical es que tanto el inventario de 1796,¹³⁹⁰ como el citado Catálogo elaborado por Banegas Galván en 1903, así como lo consultado en el acervo musical digital de la propia catedral, evidencian que los autores locales tienen menor presencia que los importados.

De los compositores más destacados del siglo XVIII vallisoletano, activos en la catedral, se reconoce al mencionado maestro de capilla Gavino Leal (1732-1750), del que sostenemos que debió haber compuesto abundante obra, aunque buena parte de ésta se perdió desde aquellos años. El citado inventario de 1796 registra siete obras de su autoría,¹³⁹¹ pero es seguro que de las 445 anónimas, varias puedan deberse a su creación. De las siete obras registradas, se verificó en el Archivo Musical de la Catedral de Morelia (AMCM) la existencia de la lamentación *Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae*,¹³⁹² para el Miércoles santo, comentada líneas arriba. Resulta de especial interés la parte del bajo continuo escrita para el arpa (segundo coro) y para el clave (primer coro). Ambos están ricamente cifrados, y otras partes, como el Tiple, presentan algunos elementos de escritura moderna como las ligaduras, calderones y barras de compas perfectamente aplicadas.

¹³⁹⁰ “Ynventario de los Papeles de Musica de esta / Santa Yglesia cathl. de Valladolid hecho el año / de 1796 siendo Chantre de ella el S. Dr. Dn. Ra / mon Perez, y es en la forma siguiente”, transcrito en Marín López, “Música local e internacional en una catedral novohispana de provincias: Valladolid de Michoacán (XVII-XVIII)”, en Raúl Heliodoro Torres Medina, *Música y Catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas*, UACM, México, 2010, pp. 100-105.

¹³⁹¹ Marín López, “Música local e internacional en una catedral novohispana...”, p. 94.

¹³⁹² Archivo de Música de la Catedral de Morelia (AMCM), Carpeta 186-a. Se advierte que la consulta de estas obras fue en formato digital, en las instalaciones del AMCM, en la Catedral de Morelia. Los documentos manuscritos de estas obras no fue posible consultarlos.

En el AMCM se resguarda también el salmo 121: *Letatus sum*,¹³⁹³ registrado en el inventario de 1796. Se trata de una impecable copia de 1766, con partes para ocho voces repartidas en dos coros que inicia con *In domun Domini ibimus*, que además incorpora violines y trompas, que hacia estos años (1760's) ya se contaba con la plaza de trompista en la catedral a cargo de Manuel Vargas y del egresado del Colegio de Infantes, José Luis Camarena. El acompañamiento, probablemente ejecutado al órgano, incluye la indicación de entonarse “de canto llano”, lo que parece indicar una alternancia con pasajes de canto llano en el Gloria Patri incluido al final del salmo. Seguramente el maestro Leal no escribió la parte de las trompas, sino que ésta fue un arreglo que el copista hizo (1766), probablemente a raíz de haber sido incorporado este instrumento en la capilla. Otras obras de Leal fueron un *Miserere mei Deus* a tres coros, con violines, oboe, bajones, arpa, clave y violón.¹³⁹⁴ En el Archivo Musical Histórico del Conservatorio de las Rosas (AMHCR), se conservan al menos siete obras de su autoría, entre ellas una Misa a 8 con violines (copia de 1768),¹³⁹⁵ dos villancicos, dos dúos y dos cantadas.¹³⁹⁶

El AHAG resguarda tres obras de Leal, y una de ellas se trata de la valiosa obra *Misa de batalla*, escrita en 1748 y con adiciones (o partes copiadas y agregadas) en 1751, un año después de su muerte. Este juego de copias tiene por lo menos tres manos diferentes, y una de ellas probablemente se deba a Miguel Placeres, maestro interino de la capilla tapatía. Entre las obras de los inventarios, el acervo contemporáneo y las resguardadas en el AMHCR, así como otras encontradas recientemente,¹³⁹⁷ suman alrededor de una treintena de obras del maestro de capilla, que lo posiciona como el mejor representado de los autores activos en la catedral durante el siglo XVIII.

Otro de los compositores, además local, originario de Tacámbaro, Michoacán, fue el mencionado maestro de capilla Juan de Mendoza (1750-1770), de quien por desgracia se ha conservado poca obra de su autoría, aunque sabemos que fue bastante prolífico. El inventario de 1796 registra cuatro obras de su autoría: *Lauda Jerusalem*; *Letatus sum*; *Secuencia al Espíritu Santo*, y una *Misa de*

¹³⁹³ AMCM, Carpeta 259: Gavino Leal, *Letatus sum*.

¹³⁹⁴ AMCM, Carpeta 170: Gavino Leal, *Miserere mei Deus*.

¹³⁹⁵ AMHCR, Carpeta 191: Gavino Leal, *Misa a 8*.

¹³⁹⁶ AMHCR, Carpeta 022: Gavino Leal, *Paz jilguerillos* (1732); Carpeta 023: Gavino Leal, *Ay qué belleza* (1762); carpeta 024: Gavino Leal, *Silencio que duerme* (1732); y Carpeta 027: Gavino Leal, *El Zenid y el Oriente* (1737); Carpeta 187: Gavino Leal, *Pues el silencio* (1761).

¹³⁹⁷ Véase Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 397.

difuntos.¹³⁹⁸ Ésta se conoce actualmente y se resguarda en el AMCM; está escrita para siete voces, violines, trompas y bajo.¹³⁹⁹ Suponemos que su producción debió haber sido vasta puesto que sus habilidades en la ejecución, dirección y composición fueron puestas en evidencia durante su larga trayectoria musical al servicio de la catedral. Incluso, en el examen de oposición que presentó frente a Gavino Leal, en 1732, todo el jurado y los sinodales peritos en música coincidieron en que Mendoza era el más capaz, pues habían votado por él “en grado superlativo”.¹⁴⁰⁰ Pero los canónigos eligieron a Leal, por lo que tuvo que esperar hasta la muerte de éste para ocupar el cargo, lo que sucedió en 1750. Tal vez fue éste periodo, insistimos, en que la catedral vallisoletana produjo su propia música, en manos de un compositor de la región, y además formado musicalmente en la propia institución.

Tanto los inventarios como el actual acervo resguardan obras de otros músicos novohispanos y extranjeros que no estuvieron activos en la catedral. Uno de ellos es García Fajer, Españolito, que su obra circuló en todo el reino desde muy temprano¹⁴⁰¹ al igual que la obra de Ignacio Jerusalem, el más importante compositor en la Nueva España.¹⁴⁰² Pero lo que sin duda alguna llama la atención es el alto número de obras de la autoría de Antonio Juanas, maestro de capilla de la catedral de México, entre 1791-1822. Al morir Mendoza, ocupó el cargo Carlos Pera (1769-1799), castrato italiano que en 1783 aspiró a ocupar el magisterio de Guadalajara, sin haberlo logrado. Si bien poseía notables destrezas en el canto y la dirección, la composición no era una de sus virtudes. El cabildo vallisoletano le insistió durante varios años que cumpliera lo estipulado en su compromiso como maestro de capilla, “componer nueva música”, pues de no hacerlo le sería rebajado su salario para pagar con ese dinero a otro compositor (1794).¹⁴⁰³ Resignado el cabildo de la imposibilidad de Pera en la composición, el chantre Ramón Pérez compró en 1795 algunas obras a Antonio Juanas, y pos-

¹³⁹⁸ Marín López, “Música local e internacional en una catedral novohispana...”, p. 104.

¹³⁹⁹ AMCM, Carpeta 211: Juan de Mendoza, *Misa de difuntos*.

¹⁴⁰⁰ AHCM, Sección Capitular, Legajo 25, fols. 279f-308v.

¹⁴⁰¹ El inventario de 1796 registra al menos cinco obras, entre ellas el salmo *Dixit Dominus* a cuatro con violines, y una *Misa de vigilia*. Véase Marín López, “Música local e internacional en una catedral novohispana...”, pp. 101-104.

¹⁴⁰² En el AMCM se registran 22 obra de Ignacio Jerusalem.

¹⁴⁰³ AHCM, AC, L 39, 25 de octubre de 1794, fol. 03f. Desde 1787 le fue advertido de que no había hecho “composición alguna en el largo tiempo de maestro de capilla, como debía ejecutarlo conforme a la erección y estatutos”. Citado en Marín López, “Música local e internacional en una catedral novohispana...”, p. 93.

teriormente firmó un contrato con el compositor, y éste enviaría “anualmente a la catedral michoacana seis u ocho obras a cambio de 300 pesos”.¹⁴⁰⁴

Este hecho evidencia tres cosas perfectamente entrelazadas: 1) la baja producción de Pera, y de los músicos vallisoletanos locales en general (sostenemos que Juan de Mendoza fue el último gran compositor novohispano michoacano), 2) el alto número de obras de Juanas en el acervo, y 3) motivo por el que se tuvo que elaborar un inventario general de la música resguardada en la catedral (1796), mismo que hemos venido comentando en estas páginas, y que tuvo el objetivo de generar un diagnóstico no sólo del estado de la producción musical sino de la capilla en general. Para solventar el servicio musical en la catedral, contrario a lo hecho años atrás, la catedral tuvo que echar mano de compositores fuereños, que al cierre del siglo se trató de un italiano napolitano, Ignacio Jerusalem, y un español seguntino, Antonio Juanas, que son los autores más representados en el acervo actual, con 22 obras el primero, y la asombrosa cantidad de 92 obras el segundo. En el cuadro V-9a se registra el porcentaje de obras de autores en el repertorio vallisoletano que ilustra lo dicho líneas arriba, y que constituye una aproximación un tanto anómala (por las razones ya expuestas) a los autores mejor representados en el acervo vallisoletano.

El caso guadalajareño, como puede notarse en el cuadro V-9b, durante la segunda mitad del siglo tuvo un efecto contrario: los maestros de capilla que se sucedieron son los autores de la mayor parte del repertorio musical: Rueda, Placeres (José María y Miguel), Regalado y Ortiz de Zárate. En este cuadro se percibe y también se confirma de manera muy notoria la importante presencia de Ignacio Jerusalem en ambas catedrales, lo que a su vez constata la impronta que su obra tuvo en la música novohispana de la segunda mitad del siglo XVIII, como quedó dicho, pues buena parte de su obra siguió ejecutándose hasta ya entrado el siglo XIX.

¹⁴⁰⁴ Para este tema véase el amplio estudio de Evgenia Roubina, *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, Ediciones EON, Col. Anima Mundi, México, 2007, pp. 147-189.

Cuadro V-9a. Porcentaje de la presencia de autores en la Catedral de Valladolid, en el acervo general (fragmento).

Compositor	No. de obras ¹⁴⁰⁵
ANÓNIMO	128
JUANAS, Antonio (m. 1822)	92
JERUSALEM y STELLA, Ignacio (1707-1769)	22
HAYDN, Joseph (1732-1809)	17
ORTIZ, Benito (siglo XIX)	13
ELÍZAGA, Mariano (1786-1842)	12
DELGADO, Manuel (m.1816)	8
GARCÍA Fajer, Francisco Javier [Españoleto]	7
ORTIZ DE ZÁRATE, Ignacio (m. 1833)	7
CHAVARRÍA, Juan José	6
LEAL, José Gavino (m. 1750)	3 ¹⁴⁰⁶
ÁGUILA, Juan del	2

Fuente: Elaboración propia. AHCM y AHAG, Fondo música.

Precisamente para cerrar este apartado se ha sintetizado parte de la información cuantitativa respecto a las obras registradas en ambos acervos, en los que se puede apreciar que en el caso tapatío, los compositores y maestros de capilla son quienes mayor representación tienen en el repertorio (Cuadro V-9b), lo que advierte, entre otras cosas, una considerable estimulación o exigencia por parte de los canónigos a los músicos locales en la producción musical, y así “no depender tanto de otros”. Mientras que en el caso vallisoletano, se hizo inminente adquirir música bajo contrato (de manera explícita), de tal forma que se recurrió al compositor que en ese momento dirigía la capilla más importante del reino: Antonio Juanas, de la catedral de México. Y el caso de la fuerte presencia de Jerusalem en ambos acervos, es una rotunda confirmación de la impronta de los estilos italianos en la música novohispana en general.

¹⁴⁰⁵ El número de obras fue tomado del registro digital consultado en las instalaciones de la Catedral. No se tuvo acceso a las obras manuscritas.

¹⁴⁰⁶ Como se dijo líneas arriba: el archivo del Conservatorio de música de Morelia, resguarda otras ocho obras del autor sevillano, además de otras en diferentes repositorios del país. Véase Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 397.

El acervo musical michoacano es mucho mayor que el tapatío, y esperamos que sea posible una mayor apertura para un estudio más amplio y más a fondo para el conocimiento de la música del occidente novohispano.

Cuadro V-9b. Porcentaje de la presencia de autores en la Catedral de Guadalajara, siglo XVIII (fragmento).

Compositor	No. de obras ¹⁴⁰⁷	%
ANÓNIMO	114	16.30%
JERUSALEM y STELLA, Ignacio (1707-1769)	32	4.57%
ORTIZ de Zárate, Ignacio (m. 1833)	29 ¹⁴⁰⁸	4.14%
ORTIZ de Zárate, Vicente (m. 1828)	26	3.71%
PLACERES Naveda y Vargas, José María (m. 1775)	21	3.00%
RUEDA, Francisco (1721-1769)	20	2.86%
PLACERES Naveda y Vargas, Miguel (m. 1803)	19	2.71%
REGALADO Támez, Pedro (m. 1808)	18	2.57%
BASSANI, Giovanni Battista (1657-1716)	11	1.57%
CASTRO, Joseph Antonio	9	1.28%
ROSALES, José Antonio (m.1749)	5	0.71%
Otros autores (resto)		

Fuente: Elaboración propia. AHCM y AHAG, Fondo música.

El Color de la Música

Notas sobre los Libros de coro

Como se expresó en líneas arriba, los libros de coro constituyen un mundo complejo y fascinante sobre la música de las catedrales. Este breve apartado no pretende en modo alguno agotar el tema, ni mucho menos, muy por el contrario aspira a poner sobre la mesa este fenómeno casi desconocido o poco analizado, debido en gran medida al difícil acceso a ellos para su revisión y estudio. Y es precisamente su reciente apertura para consultarlos lo que ha generado que se le dediquen algunos comentarios de carácter más informativo que reflexivo.

Estos libros registran el canto que se realiza en el espacio del coro de la iglesia catedral, es decir, en el de la sillería reservada a los canónigos (no en el coro

¹⁴⁰⁷ Los porcentajes fueron obtenidos de las 699 obras manuscritas contabilizadas hasta ahora, considerando que este número está sujeto a cambios, según se avanza en la elaboración del inventario de los papeles de música.

¹⁴⁰⁸ Más tres obras firmadas sólo como “Zárate” (GDL0124, GDL0126, GDL0173).

de la capilla musical), por lo que representa entonces el canto de los dirigentes de la Iglesia, el canto “con que se gobierna el coro para los rezos”.¹⁴⁰⁹ Contienen todas las partes cantadas que integran los rituales del calendario litúrgico, sea en canto llano o en polifonía, tanto de la Misa como del Oficio Divino. Esto último permite una primera clasificación entre los Antifonarios (libros para el Oficio) y los Graduales (libros para la Misa),¹⁴¹⁰ que en el caso de los libros de la catedral guadalajareña su clasificación u ordenamiento está aún en proceso y provisionalmente siguen un extraño criterio que combina un orden cronológico y de formato, más que de uso y contenido. La catedral cuenta con alrededor de 103 libros, de los cuales cinco son de polifonía y el resto de canto llano, y corresponden al periodo entre los siglos XVII y XIX, aunque se cuenta con datos de que su actividad de elaboración y adquisición inició desde el siglo XVI.¹⁴¹¹

La base textual de estos libros es en su mayoría la constituye los salmos contenidos en el Salterio (Libro de los salmos), aunque otros cantos han sido atribuidos a San Agustín, San Ambrosio, la Virgen María, o al propio Jesús.¹⁴¹²

La antología más notable de libros de esta colección corresponde al siglo XVIII y la conforman 18 libros elaborados por los mencionados Sebastián de Castro y Juan de Dios Rodríguez,¹⁴¹³ entre 1723 y 1754 (Ver Cuadro V-8). Se trata de una colección en la que cada uno de los libros cuenta con una portada orlada (Imagen V-5) en la que cada orla narra visualmente parte de la historia, episodio o mensaje contenido en el texto cantado, de manera que se erigen

¹⁴⁰⁹ Expresión de los canónigos de la Catedral de Puebla al solicitar al iluminador Luis Lagarto la elaboración de 103 libros de coro para aquella catedral, en mayo de 1600. Citado en Leopoldo I. Orendain, “Los libros de coro en la catedral de Guadalajara”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. VIII, núm. 29, 1960, p. 37.

¹⁴¹⁰ Salgado, *Libros de coro conservados en la Biblioteca Nacional...*, p. 30.

¹⁴¹¹ Desde 1552 se solicitaron los servicios del iluminador Francisco Flores, radicado en la ciudad y al parecer destacado en su oficio, pues de él se decía que era un “escritor e iluminador de libro excelente, hombre de arte de los libros de canto, y hace y ha hecho para esta Santa Iglesia muchos libros”. Citado en Tomás de Híjar y Ornelas, “Las sedes provisionales de la Catedral de Guadalajara”, en Arturo Camacho Becerra (coord. gral.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo I, El Colegio de Jalisco, México, 2012, p. 54. Véase también AHAG, LAC 1, 5 de julio de 1552, Fol. 005v; 28 de julio de 1553, Fol. 16v; 14 de diciembre de 1554, fol. 21v.

¹⁴¹² Véase Lallemand, P., *Salmos de David y cánticos sagrados*, pp. 495 y 508. Cfr. Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, p. 72. También Salgado Ruelas, *Libros de coro conservados en la Biblioteca Nacional...*, p. 30.

¹⁴¹³ En adelante llamaremos Castro-Rodríguez.

como un discurso visual que robustece el discurso cantado.¹⁴¹⁴ Incluso, la abundante cantidad de letras capitulares historiadas en los folios interiores, desarrolla esta misma función de narrar pictóricamente el rezo, con el fin de reforzar estéticamente la palabra, no sólo en términos de belleza en sentido estricto, sino procurando conmover.¹⁴¹⁵ Esto evidencia otro rasgo de la modernidad que considera a la “música como una disciplina liberal que tiene como meta el placer”, es decir, la liberación sensorial del artista.¹⁴¹⁶

Cuadro V-8. Los 43 libros de coro del siglo XVIII.

Iluminador-copista ¹⁴¹⁷	Forma compositiva	Cantidad	Periodo
Sebastián Carlos de Castro y Juan de Dios Rodríguez	Canto llano	18	1722-1754
Miguel Placeres	Polifonía	3	1755, 1780
Anónimo	Polifonía	1	-
Anónimo	Canto llano	3	-
Manuel Preciado y otros	Canto llano	18	1770s-1789

Fuente: Elaboración propia con base en AHCG, Fondo musical: Libros de coro.

Una de las tantas virtudes de esta colección Castro-Rodríguez es que con ella se puede reconstruir musicalmente toda la festividad del Propio del Tiempo desde la *Quadragesima* hasta terminar el ciclo en la última semana de Pentecostés, previo al inicio nuevamente del Adviento.¹⁴¹⁸ Otra gran aportación al

¹⁴¹⁴ La portada orlada, historiada, ilustra lo sucedido la noche-madrugada del Jueves santo y el juicio realizado a Jesús durante el viernes siguiente (*in parasceve*), mismo que culminó con su crucifixión.

¹⁴¹⁵ Otra de las características de este complejo movimiento intelectual y artístico dieciochesco, es que se llegó a considerar que la música y el arte en general, debía tener como “principal objetivo el conmover”. Véase Grout y Palisca, *Historia de la música occidental*, tomo I, pp. 354 y 358. Para “la teoría de los afectos” en la música véanse dos obras ejemplares: Rubén López Cano, *Música y retórica en el barroco*, UNAM, México, 2000, pp. 43ss; y Enrico Fubini, *La estética de la música*, pp. 104-114.

¹⁴¹⁶ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, p. 61.

¹⁴¹⁷ El citado musicólogo Javier Marín menciona que de acuerdo a “los recibos de fábrica [de la catedral de México], Gastón Balbuena copió una serie de nueve libros de coro para la Catedral de México, y realizó posteriormente trabajos para la Catedral de Guadalajara”. Marín, “Música y músicos entre dos mundos...”, vol. I, p. 581. Y cita además otra referencia ofrecida por Orendain sobre la labor iluminista de Gastón y Balbuena (p. 41). En los libros de coro revisados hasta ahora no han aparecido referencias a ello.

¹⁴¹⁸ En esta colección Castro-Rodríguez no se conocen hasta ahora los libros de coro que contengan los cantos para el Tiempo de la Natividad, pues inician en la semana de *Quadragesima*, aunque sí se cuenta con otros cantorales para estas festividades,

conocimiento de la ritualidad musical es la del Oficio de difuntos contenida en dos soberbios tomos profusamente iluminados, como se refirió líneas arriba.

Imagen V-5.

Imagen 11: *Gradual de Semana Santa.*



Fuente: AHCG, Fondo Musical: Juan de Dios Rodríguez Coronado y Sebastián de Castro (iluminadores), *Hebdomada Sancta: Feria sexta: In Parasceve: Tractus. Gradual de Semana Santa*, Libro de coro núm. 4, 1744, fol. 29v. Portada orlada, historiada, que ilustra lo sucedido la noche-madrugada del Jueves santo y el juicio realizado a Jesús durante el viernes siguiente (*in parasceve*), mismo que culminó con su crucifixión.

Los otros dieciocho libros que completan los elaborados durante el siglo XVIII son de la autoría de Manuel Preciado¹⁴¹⁹ y sus discípulos, de quien se percibe un

uno de ellos es el *Antifonario* polifónico de Miguel Placeres (1755). AHCG, Fondo musical: Libro de coro número 15.

¹⁴¹⁹ El chantre de la catedral de Guadalajara, José Eusebio Larragoite, en septiembre de 1781 se elaboraron nuevos cantorales, que al aparecer, fueron los últimos elaborados durante el siglo XVIII. Véase AHCG, SG, AC, L 13, 25 de septiembre de 1781, fol. 1v.

malogrado intento de continuar con la escuela Castro-Rodríguez, por lo menos en los aspectos de iluminación y composición. En la confección de estos libros se aprecia una clara intervención de varios y muy diferentes iluminadores, quienes no dejaron datos de su persona. Respecto al contenido, se trata en su mayoría de antifonarios para el Oficio a diferentes santos, vírgenes y doctores de la Iglesia, aunque por el momento no sea posible ofrecer mayores referencias.

Respecto a la catedral michoacana, a lo ya dicho en párrafos anteriores, y ante la imposibilidad de la consulta directa de estos cantorales, hemos de resumir algunos aspectos importantes a través de los tres inventarios que hasta ahora se conocen; el más antiguo: el *Inventario* de Domingo Lobato (1941);¹⁴²⁰ el *Inventario* de Ann y Kelsey (2000),¹⁴²¹ y el registro elaborado por Carvajal Ávila en 2014.¹⁴²²

De la valiosa colección de 129 libros de coro que resguarda la catedral de Valladolid, para el siglo XVIII Lobato registró 41 cantorales, entre himnarios, graduales, antifonarios, oficios de vísperas y de maitines, entre otros. Estos incluyen los cinco ejemplares que Ann y Kelsey registran para el siglo en cuestión. La mayoría de estos están iluminados e incluyen coloridas letras capitulares y pasajes bíblicos que describen la fiesta a la que están dedicados.¹⁴²³ Estos 41 libros abarcan todas las festividades tanto del Propio del Tiempo como del Propio de los santos. Del primero están incluidas las festividades ya comentadas que fueron de primera importancia para la catedral, como la Transfiguración del señor, la Natividad, Epifanía, todas las semanas de la cuaresma, así como la Semana santa, la resurrección, Corpus, todo el ciclo del tiempo ordinario hasta Adviento. Y en el mismo sentido contiene las principales festividades marianas y de los diversos santos (Propio de los santos).

Debemos destacar algunas particularidades como que el libro número 9 (Himnario) contiene “una misa con [espacio en blanco] a dos voces y entonación gregoriana”,¹⁴²⁴ lo cual refiere a la práctica de alternar pasajes en canto llano con polifonía u otros instrumentos musicales, tal como se hacía en la interpretación de algunos *magnificats*, en vísperas u otros oficios. De estos 41 ejemplares sólo dos están fechados: el número 4 (Oficio de vísperas): “Tabla de los rezos que compone este libro de coro de esta Santa Catedral de Valladolid. Hecho en el año de 1775”. El número 25 tiene la misma leyenda aunque sin el año, pero podríamos colegir que también podría haber sido elaborado en

¹⁴²⁰ AMCM, Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*

¹⁴²¹ Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*

¹⁴²² Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”

¹⁴²³ AMCM, Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fols. 28f al 32f.

¹⁴²⁴ AMCM, Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fol. 29f.

1775.¹⁴²⁵ El Gradual número 5 a través de una nota refiere que el libro fue “hecho en España en 1769”.

En el multicitado *Inventario* de Ann y Kelsey, publicado en el año 2000, se sostiene que de los 129 sólo cinco cantorales corresponden al siglo XVIII. A saber: el número 76, 77, 78, 101 y 102, varios de estos ya comentados en este capítulo. En la Introducción, Koegel explica que estos cantorales “contienen mayormente el canto llano monódico y litúrgico usado en la misa y los oficios”,¹⁴²⁶ y los autores destacan la complicada tarea de datación de estos ejemplares. “En la actualidad es imposible afirmar con certeza cuándo se elaboró cualquiera de los libros más antiguos de la colección; tampoco podemos identificar a los artistas que los hicieron”.¹⁴²⁷ Esta dificultad es algo que comparten la mayoría de los acervos de música escrita (principalmente la manuscrita), sean papeles sueltos o libros de coro (de canto llano o polifonía). Son pocas las excepciones que nos ofrecen rica información al respecto, como el comentado libro 76 que en su colofón nos advierte “Fin del libro de oficios escrito por Francisco Xavier Ortiz, de Alcalá para esta Santa Iglesia Catedral de Valladolid, siendo chantre de esta santa Iglesia el señor doctor don Luis Calvillo, cuya música compuso el muy reverendo padre fray Roque Benitez, religioso de Nuestra Señora de la Merced y sochantre de esta Santa Iglesia. Año de 1733”.¹⁴²⁸ Podemos notar que esta nota es una mina de oro que en pocas líneas nos ofrece los datos suficientes para su identificación y catalogación: quién lo escribió, dónde, autoridades involucradas, compositor, adscripción (si cabe el término) y cargo, así como el año de producción. Sin duda que estas notas nos arrojan valiosa luz sobre la historia de estos cantorales, desde el enfoque tanto de la historia del arte como de la música. Los autores advierten que “la mayoría de los volúmenes manuscritos no cuentan con portadas formales”, y que los que han identificado como antifonarios son los que contienen el canto del Oficio divino; los graduales contienen el canto para la misa, mientras que el kirial “contiene la música de la misa ordinaria”.¹⁴²⁹ Esta obra, aunque breve y más descriptiva que analítica, ha sido enorme importancia puesto que constituye una fundamental contribución al conocimiento de estos libros y su música, sobre todo al tratarse de un tema de difícil acceso para los investigadores.

¹⁴²⁵ AMCM, Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fol. 31f.

¹⁴²⁶ John Koegel, “Introducción”, en Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, p. 15.

¹⁴²⁷ Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, p. 10.

¹⁴²⁸ Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, p. 46. Hemos actualizado la transcripción.

¹⁴²⁹ Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, p. 11.

Por último, sin duda que el más completo y detallado estudio histórico que se ha hecho sobre estos libros michoacanos (particularmente sobre los correspondientes al siglo XVIII), es el de la Dra. Carvajal Ávila, que fue su tesis doctoral en 2014. En su investigación detalla la génesis de esta colección a partir de la referencia más temprana (1689), y destaca que al menos los del siglo XVIII “tuvieron que seguir la tradición del rito romano de canto llano” establecido en el Concilio de Trento (1545-1564).¹⁴³⁰ Una de las preguntas que la autora señala es sobre la difícil aceptación de que, de los 129 libros de la colección, sólo cinco correspondan al siglo XVIII. El cuestionamiento es absolutamente legítimo, considerando que fue durante este siglo cuando se produjo una importante cantidad de obra musical en los diferentes acervos estudiados, tanto por las innovaciones tímbricas y formales como por el notable proceso de transformación general de la música novohispana (como se ha planteado a lo largo de esta investigación). El caso de Guadalajara también ilustra esta premisa: de los siglos XVI-XVIII (periodo virreinal) es de éste último del que se resguarda mayor cantidad de obra musical, sea papeles sueltos o cantorales.

La respuesta de la autora es que tras una minuciosa investigación documental propone que además de los cinco cantorales registrados por Ann y Kelsey como pertenecientes al siglo XVIII, identificó en este mismo *Inventario* al menos doce ejemplares más que podrían incorporarse a esta lista de libros de coro del siglo XVIII. De este modo, incluye los libros 61, 72, 89, 99, 113, 125, 115, 117, 118, 120, 121 y 122,¹⁴³¹ del *Inventario* de Mary Ann y Harry Kelsey. Este estudio ha permitido a la autora, entre otras cosas, “documentar que en Valladolid había compositores de canto llano”, lo cual es una valiosa aportación que posiciona de manera importante a la catedral michoacana en el concierto de las catedrales sonoras y ciudades episcopales con un fuerte capital artístico y cultural, que junto con la catedral guadalajareña reafirmamos la idea de la creación de un valioso e importante eje de tránsito de saberes, lo que a su vez generó una zona amplia de circulación y de irradiación de elementos musicales: instrumentos, música manuscritas e impresas, tratados, músicos, y desde luego: libros de coro, entre muchos otros tópicos.

Como puede verse en estos tres registros hechos sobre los cantorales michoacanos, la discrepancia entre ellos respecto al número de ejemplares correspondientes al siglo XVIII, obliga a realizar un estudio más a fondo y detallado sobre el contenido y manufactura de estos libros, no sólo por el interés para la historia de la música en sí mismo, sino para la comprensión de la liturgia musical regio-

¹⁴³⁰ Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 181.

¹⁴³¹ Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, pp. 489-495.

nal y de todas sus implicaciones, incluidos los intereses de las autoridades de la catedral por formar y caracterizar su propio repertorio. Estos libros de coro confirman y reafirman el cumplimiento completo del calendario litúrgico, de manera que la reconstrucción de su historia seguro será una valiosa aportación a la historiografía musical regional que permitirá “comprender su trascendencia”.¹⁴³²

Palabras Finales

Si cabe una última reflexión sobre la música aquí comentada, se puede destacar que los elementos identificados en los repertorios de las dos catedrales forman parte de un complejo proceso de desacralización de la música religiosa, aunque parezca una expresión contradictoria. La tensión entre lo textual y lo musical fue constante durante el siglo. El desarrollo de lo musical en el ámbito sacro (“decorazione assoluta” en términos adornianos) convertido en un fin en sí mismo, llevó incluso a concebir a la propia música como algo desprovisto del ritual, es decir, la posibilidad de ser constituida en sí misma como algo autónomo. Y es en este proceso donde se identifica el origen del concierto de música sacra, tal como lo concebimos ahora, sin formar parte de la liturgia. Nace pues una nueva música religiosa: música sacra, pero no litúrgica. Este proceso secularizador del músico es paralelo al de su propia música. Los elementos profanos mostrados en las obras son muestra clara de que el carácter sagrado de la música litúrgica sufría también una transformación en su definición, o bien, una transición de un estilo musical a otro: del barroco al galante (1720-1780). En esta nueva forma de componer obras musicales sacras (galante) se tiende a explorar los aspectos más sensuales y emocionales del individuo,¹⁴³³ lo que los viejos padres de la Iglesia procuraron evitar a toda costa y que en gran medida fue logrado gracias al desarrollo instrumental que exploró también las capacidades creadoras individuales. La música sacra dejó de serlo cada vez más, para hacerse más humana.

¹⁴³² Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 198.

¹⁴³³ Lucero Enríquez, “¿Y el estilo galante en la Nueva España?”, en *I Coloquio Musicat: Música, catedral y sociedad*, UNAM, México, 2006.

CAPÍTULO VI

Música, Tradición y Modernidad

Introducción

En este último y breve capítulo se intentará resumir y concentrar las principales reflexiones sobre todo lo dicho en las páginas precedentes. Lo tradicional y lo moderno suponen las mismas exigencias aclaratorias sobre su campo de acción y argumentación, además de convivir dialécticamente¹⁴³⁴ bajo distintas intensidades a lo largo de los siglos. En un primer acercamiento, lo tradicional siempre remitirá a algo que se origina en el pasado, permanece aunque no de manera invariable, y se transmite al presente. Por lo tanto, ese algo vive en constante tensión entre lo permanente y la modificación, aunque parece tender a mantenerse perene e inmutable,¹⁴³⁵ mientras que lo moderno sugiere por antonomasia la idea de la innovación, lo actual y nuevo que tiende a desplazar a lo tradicional, o por lo menos entra en tensión con él. En este sentido tan esquemático y elemental, todas las épocas poseen rasgos tradicionales y modernos a la vez, aunque en diferente medida y con distintos parámetros. Dicho esto, en este esquema no debe entenderse a la tradición como algo estático o inmóvil, y en contraparte, a la modernidad como algo dinámico. La tradición también es dinámica, se actualiza y se adapta, pues éstas son condiciones *sine qua non* para que una tradición (y la modernidad) permanezca y se transmita.¹⁴³⁶

¹⁴³⁴ Javier Marín, “Tradición y modernidad en la música antigua”, en *Presentación del Festival de música antigua Ubeda y Baeza*, España, 2011, p. 7.

¹⁴³⁵ A diferencia de “la costumbre”, de la que Hobsbawm opina que ésta puede considerar la “innovación y el cambio en un momento determinado”. En Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, Crítica Barcelona, 2002, p. 8.

¹⁴³⁶ “Tradición” viene de *tradio*, entrega, transmisión; lo que se recibe y se transmite. Julio Pimentel Álvarez, *Diccionario latino-español, español-latino*, Ed. Porrúa, México, 1996, p. 798.

Si hemos de considerar el siglo XVI como el inicio de una serie de fuertes transformaciones intelectuales, científicas y tecnológicas, en el ámbito del arte se perciben también en el desarrollo de una determinada conciencia estética a través de la cual el artista aspiró a la legitimación de su arte y su oficio. Frank Chambers explica que con esta nueva idea de conciencia estética se pretendió “recrear en el arte y la literatura el concepto de bellas artes”,¹⁴³⁷ objetivo alcanzado años después.¹⁴³⁸ Se trató de un proceso de independencia y de autonomía del arte con respecto a los fines que históricamente éste ostentaba, de manera que este espectro se amplió más allá de la religión y la política, al grado de poder concebir el nuevo “arte como objeto de belleza... justificado por la belleza misma”, en donde su sola contemplación satisface al sujeto contemplador. Jacques Barzun, en su interés por destacar esta nueva actitud de los artistas, trae a cuenta el decir del célebre Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564), quien expresó a sus mecenas: “...si voy a hacer un trabajo para Su Santidad, ruego que no se otorgue autoridad a nadie por encima de mí. Ruego que se deposite plena confianza en mí y que me sea concedida total libertad”.¹⁴³⁹ Libertad y conciencia fueron dos rasgos esenciales por los que el artista del antiguo régimen luchó constantemente llevando su creación del campo de lo divino o mítico, al campo de lo concreto y humano. El proceso de “conciencia estética” es en el fondo un proceso de autoconciencia que décadas después logró reafirmar como unidad indisoluble a la obra y a su creador.¹⁴⁴⁰

Este proceso también fue percibido en la actividad musical tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo, de manera que los siglos XVI-XVIII constituyen

¹⁴³⁷ En Francis Henry Taylor, *Artistas, príncipes y mercaderes. Historia del coleccionismo desde Ramsés a Napoleón*, Barcelona, Luis de Caralt Ed., título original *The taste of angels*, trad. Julio Fernández Yáñez, 1960, p. 71.

¹⁴³⁸ La historia del concepto de “bellas artes” es tan larga y compleja como apasionante. Baste decir por ahora que Francois Blondel, en su *Curso de arquitectura*, de 1675, reunió a la poesía, la elocuencia, comedia, pintura y escultura, después música y danza, destacando que lo que las hacía comunes era su “fuente de placer” y que actuaban “por medio de su belleza”. Sin haber usado el término bellas artes, plantó las bases para la nueva forma de concebirlas. Fue en 1747 cuando Charles Batteux las llamó “bellas artes” en su obra del mismo nombre y, a decir de Tatarkiewicz, con ello “se estableció un concepto.” Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis experiencia estética*, España, Tecnos Alianza, 2008, p. 48.

¹⁴³⁹ Jacques Barzun, *Del amanecer a la decadencia. Quinientos años de vida cultural en Occidente (De 1500 a nuestros días)*, Ed. Taurus, España, 2001, p. 136.

¹⁴⁴⁰ Rafael Argullol, *Tres miradas sobre el arte*, Icaria Editorial, España, 1985, p. 42.

un largo proceso de búsqueda por parte del músico,¹⁴⁴¹ cuya aspiración fue la “libertad”, con la que logró el monopolio del arte musical, incluyendo por supuesto el de la música eclesiástica con la que logró destacar por encima de los músicos “no profesionales”, creando sus propias corporaciones.¹⁴⁴²

El siglo XVI pues, fue clave para comprender las diversas maneras de caracterizar lo moderno, en contraposición con lo antiguo. Ya no se trataba sólo de imitar la naturaleza (como modelo divino), sino de recrearla y transformarla, teniendo como modelo al propio hombre, incluso en su individualidad.¹⁴⁴³ Pero no se crea que el mundo y sus cosas pertenece sólo a quienes procuran siempre su continua reinención (innovadores). En la custodia de los saberes se aprecia una fuerte tensión entre quienes podríamos llamar progresistas, y quienes reclaman la permanencia de una condición “tradicional” o ancestral, ambos, curiosamente, convencidos de que sus respectivas posturas constituyen la mejor manera de entender y explicar el mundo. Procurar la renovación constante ha sido considerado como un importante rasgo de modernidad, mientras que no hacerlo remite a la idea retraso, dogmatismo y superstición, características

¹⁴⁴¹ Por ejemplo, en la obra de Gutiérrez de los Ríos (1600) se reclamó el lugar de las “bellas artes dentro del esquema de las artes liberales” (y no mecánicas o serviles), al mismo tiempo que los “artistas” se preocuparon por distinguirse de los “artesanos”. Gaspar Gutiérrez de los Ríos, *Noticia general para la estimación de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles...*, Impreso en Madrid por Pedro Madrigal, 1600. Citado en Karing Hellwig, *La literatura artística española del siglo XVII*, Visor Dis. S.A., Madrid, 1999, p. VII. Véase también Israel Álvarez Moctezuma, “Rumores de papel. Indicios y reconstrucciones de los instrumentos (y sus ministriles) en la Catedral Metropolitana de México”, en Lucero Enríquez (edit), *IV Coloquio Musicat, Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009, pp. 173-190.

¹⁴⁴² Véase Capítulo I: La capilla musical. Manuel Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España, 1521-1861*, EDIAPSA, México, D.F., 1954. Este autor, citando a José María Marroquí, sostiene que en la ciudad de México los músicos sí estuvieron agrupados, e incluso tuvieron su propia cofradía dedicada a “Nuestra señora de la Antigua o *Concordia*”, pp. 87-91. Véase también José Olmedo, *Artisanos tapatíos. La organización gremial en Guadalajara durante la Colonia*, Universidad de Guadalajara, INAH, Guadalajara, 2002.

¹⁴⁴³ Villoro, *El pensamiento moderno...*, pp. 50-52. El autor considera a Leonardo Da Vinci (1452-1519) como el “prototipo de la individualidad completa a que aspiró el Renacimiento”, pues en él encuentra la “nueva idea acerca de la acción transformadora del hombre”, p. 50.

históricamente consideradas como “rasgos de la creencia religiosa”.¹⁴⁴⁴ Aunque como se explicará enseguida, esta idea debe ser replanteada puesto que tanto una como la otra (tradicción y modernidad) requieren de ciertos mecanismos para garantizar su permanencia, aunque ésta última haya representado una irrupción, cuestionamiento o transgresión notable frente a la primera. Esta compleja situación conceptual obliga a explicar, por lo menos brevemente, lo que en esta investigación significan los conceptos tradición y modernidad.¹⁴⁴⁵

De Los Conceptos

La tradición

En palabras de Edward B. Shils, la tradición refiere, en su acepción más elemental, a “cualquier cosa que es transmitida o legada por el pasado al presente”.¹⁴⁴⁶ En el caso particular de esta investigación, se refiere a la tradición musical que la Iglesia católica ha custodiado por largos siglos como parte intrínseca de la liturgia. Dicha tradición la constituye el canto llano, como el canto de la Iglesia, es decir, “el más grave y propio de los templos” que debe ser ejecutado en la liturgia.¹⁴⁴⁷ En este sentido, es necesario distinguir la tradición de la Iglesia, la institucional que impone las condiciones de cómo debe ser, de la tradición

¹⁴⁴⁴ Edward B. Shils, *Tradition*, University of Chicago Press, 1981. Traducción de Paul C. Kersey, *La Tradición*, El Colegio de Michoacán, México, 1999, p. 59. Por su parte, Echeverría sugiere que lo por lo menos el “entendimiento común” considera que la “modernidad es la característica determinante de un conjunto de comportamientos...” destinados a sustituir una condición “tradicional”, considerada como obsoleta, inconsistente e ineficaz. Ver Echeverría, *Modernidad y blanquitud*, p. 13.

¹⁴⁴⁵ Nelly Sigaut aclara que en el caso de la *tradición* pictórica novohispana, por ejemplo, se debe diferenciar entre la establecida por los cánones de la Iglesia por medio de su doctrina, y la desarrollada en la práctica por determinados pintores que logran conformar, bajo ciertas formas afines, una “*identidad artística periférica*”, que la autora llama “tradición local”. Un fenómeno similar sucede en la práctica musical, que en estas líneas trataré de esclarecer. Véase Nelly Sigaut, “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana: La sacristía de la Catedral de México y los conceptos sin ruido”, en María Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces (editoras), *Primer Seminario de Pintura Virreinal: Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana, siglos XVI-XVIII*, UNAM, IIE, Fomento Cultural Banamex, A.C., OEI, Banco de Crédito del Perú, México, 2004, p. 208.

¹⁴⁴⁶ Edward B. Shils, *Tradition*, p. 11.

¹⁴⁴⁷ *IV Concilio Provincial Mexicano* (1771), Tít. XVI, § 7, p. 149.

que los propios músicos forjaron al paso de las generaciones y conformaron una identidad propia, tema que se tocará más adelante.

Aunque de manera un tanto imprecisa, y en ocasiones rayando en la ambigüedad, esta tradición musical de la Iglesia está señalada en distintos documentos, y durante siglos han sido la pauta sobre la música que debía ser ejecutada en las diversas fiestas consignadas en el calendario litúrgico. Como se dijo al principio, se ha creído que el *Concilio de Trento* (1545-1564) contiene la legislación sobre música eclesiástica, pero ahora se sabe que, más que indicaciones sobre la música, estas ordenanzas atendieron más el aspecto de la disciplina y el orden que los músicos deben guardar durante las celebraciones.¹⁴⁴⁸ Con todo ello, el mencionado Concilio tridentino, en defensa de la solemnidad que impone el canto llano, estableció que éste debe ser el canto ejecutado en las iglesias del orbe católico, y que debían apartarse “aquellas músicas en que ya con el órgano, ya con el canto se mezclan cosas impuras y lacras” con el fin de que con el orden y solemnidad impuestos en los templos “parezca y pueda con verdad llamarse casa de oración la casa del Señor”.¹⁴⁴⁹

Las mencionadas *Ordenanzas de coro* de Montúfar sentenciaban que “el que no supiere el canto gregoriano... esté obligado a aprenderlo dentro de un año, y si pasado éste no lo aprendiere, pierde la décima parte de su prebenda y prorroguese otro año bajo la misma obligación”.¹⁴⁵⁰ La obligación de saber el canto llano lo revela como una actividad sustancial, además de que significaba mantener viva una tradición musical heredada por siglos.

El *I Concilio Provincial Mexicano* (1555) reiteró la importancia del canto llano en la liturgia y exigió mayor control en el uso de algunos instrumentos¹⁴⁵¹ que posteriormente fueron incorporándose a las capillas musicales de templos y catedrales, como chirimías, flautas, vihuelas de arco y trompetas. El único instrumento autorizado en los templos fue el órgano, “que es instrumento eclesiás-

¹⁴⁴⁸ Rodilla León, “Algunas precisiones sobre la influencia del Concilio de Trento...”, p. 110.

¹⁴⁴⁹ *Concilio de Trento, El Sacrosanto y Ecuménico* [1545-1564], Imprenta de D. Ramón Martín Indár, Barcelona, 1847, p. 230. Además sentenciaba que se debían “desterrar del templo del señor las músicas y cantares impuros y afeminados” que corrompían las celebraciones religiosas, p. XXXIV.

¹⁴⁵⁰ Fray Alonso de Montúfar, *Orden que debe observarse en el coro*, incluido en el *Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V*, editado por Mariano Galván Rivera, Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, Barcelona, 1870, p. 562.

¹⁴⁵¹ Véase capítulo IV: Los instrumentos musicales.

tico”.¹⁴⁵² Tanto el *II Concilio* (1565) como el *III Concilio Provincial Mexicano* (1585) se preocuparon por mantener y hacer valer la permanencia del canto gregoriano en sus ceremonias, ante el embate constante de las formas musicales profanas¹⁴⁵³ que más adelante también fueron incorporadas al repertorio musical de las catedrales. Esta preocupación por preservar la antigua tradición gregoriana en la liturgia orilló a los canónigos a una mayor contundencia y precisión en su legislación que:

...no canten cancioncillas deshonestas o profanas, ni bailen para celebrar una misa nueva, alguna boda o cualquiera otra fiesta; no profieran chocarrerías, ni refieran romances, ni prediquen de una manera jocosa en las visitas o en las conversaciones, pues al efecto, y para impedir estos desmanes se les declara incurso en las penas últimamente decretadas, siempre que infringieren lo que está dispuesto.¹⁴⁵⁴

El *Concilio III* fue enfático en desterrar “toda superstición de las cosas sagradas”, así como no permitir “danzas, bailes o cantos profanos en la Iglesia”, que contrariaran a lo dispuesto en Trento y a la solemnidad del canto eclesiástico.¹⁴⁵⁵

Por último, luego de que la tradición gregoriana resistió los embates de la música profana y la polifonía vocal e instrumental durante dos siglos, el *Concilio IV Provincial Mexicano* (1771) recordó y advirtió de manera insistente que “el canto llano o gregoriano es el más grave y propio de los templos, y no el figurado en que se introducen arias, sainetes y cantos propios del teatro, y que tienen más moción para acordarse del mundo, operas, teatros y bailes, que para excitar la devoción de los fieles...”.¹⁴⁵⁶ En otro pasaje recalca que este canto llano es

¹⁴⁵² *Concilios Provinciales Primero y Segundo, celebrados en la muy noble y muy leal ciudad de México, presidiendo el Ilmo. Y Rmo. Señor Don Fr. Alonso de Montúfar: En los años de 1555 y 1565. Dalos a luz el Ilustrísimo señor Don Francisco Antonio Lorenzana, arzobispo de esta Santa Metropolitana Iglesia, 1768, Ciudad de México, Imprenta del Superior Gobierno, del Br. D. Joseph Antonio de Hogal, pp. 140-141.*

¹⁴⁵³ Véase capítulo V: La música.

¹⁴⁵⁴ *Concilio III Provincial Mexicano*, celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V, ilustrado y anotado por Basilio Arrillaga, edición de Mariano Galván Rivera, segunda edición en latín y castellano, Barcelona, Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, 1870, Tit. V, § III, p. 244.

¹⁴⁵⁵ *Concilio III Provincial Mexicano*, Tit. XVIII, § I, p. 327.

¹⁴⁵⁶ *Concilio Provincial Mexicano IV* [1771], Edición de Rafael Sabás Camacho, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, México, 1898, Libro tercero, tít. 16, § 7, p. 147.

...el que más agrada a Dios, más grave que el figurado en que se deben desterrar todos los pasajes que mueven más á el deleite del oído, y tal vez recuerdan las comedias y canciones del mundo; por lo que los obispos velarán para ir restituyendo el choro á el canto Gregoriano, y recordar á los capitulares que la dignidad de Chantre se erigió en las Yglesias para este fin.¹⁴⁵⁷

Considerar pues al canto llano como el canto tradicional de la Iglesia, como una reliquia sagrada, y eventualmente a la homofonía o polifonía vocales,¹⁴⁵⁸ implicó la exclusión de otros elementos ajenos como son instrumentos musicales, sean de cuerda o de viento, con excepción del órgano. Pero pese a estas ordenanzas, la incorporación gradual de estos al conjunto musical fue un hecho, y con ello se marcó el inicio de una lenta transformación de la tradición musical desde el temprano siglo XVI, llegando a su punto más álgido en el XVIII. La tradición musical sacra pues, no fue nunca algo estático o inmóvil, pues los ejemplos para comprobarlo han sido expuestos y explicados a lo largo de esta investigación.

Lo moderno

La modernidad como problema filosófico y como categoría epistémica abarca una amplia gama de conocimientos y prácticas, aunque no es éste el espacio para retomar las diversas discusiones como la confrontación entre el escolasticismo y la modernidad,¹⁴⁵⁹ ni tampoco la irrupción de la reforma protestante con la que dio inicio la escisión del mundo entre los “países modernos” (protestantes) y los tradicionalistas (católicos).¹⁴⁶⁰ Lo cierto es que estas confrontaciones de ideas en

¹⁴⁵⁷ *Concilio Provincial Mexicano IV*, p. 126.

¹⁴⁵⁸ Homofonía es la música cantada a varias voces diferentes siguiendo todas a un mismo ritmo, mientras que la polifonía, aunque también es a varias voces, cada una de ellas tiene un tratamiento independiente con respecto al resto. Alison Latham (coord.), *Diccionario Enciclopédico de la Música*, FCE, México, 2009, p. 736. Voz “Homofonía”.

¹⁴⁵⁹ Con esta confrontación, sostienen algunos, se inició una gradual transformación en la conciencia y libertad del individuo. Véase Juan A. Ortega y Medina, *Reforma y modernidad*, Edición y presentación de Alicia Mayer González, UNAM, México, 1999, pp. 141-143.

¹⁴⁶⁰ Ortega y Medina, *Reforma y modernidad*, p. 143. Cfr. Guillermo Zermeño, “Historia, experiencia y modernidad en Iberoamérica, 1750-1850”, en Javier Fernández Sebastián, (Dir.), *Diccionario político y social del mundo iberoamericano La era de las revoluciones, 1750-1850*. [Iberconceptos-I], 2009, pp. 551-553.

los ámbitos político, cultural, científico y filosófico,¹⁴⁶¹ mostraron que el mundo occidental había iniciado una nueva etapa de su historia en la que el individuo parecía haber adquirido “conciencia de la modernidad”,¹⁴⁶² y con ello, un papel mucho más protagónico que antaño. También se dio paso a la creación de nuevas instituciones y a nuevas formas de gobernar y ejercer el poder.¹⁴⁶³

El tránsito “de lo tradicional a lo moderno” no representa un tránsito “de lo simple a lo complejo”¹⁴⁶⁴ puesto que ello supondría la idea de progreso en la historia del arte, y no es esa la intención en este trabajo. Y como quedó dicho desde el inicio, lo moderno, entendido como lo reciente o lo nuevo (en su acepción más elemental de la época) ha mostrado en esta investigación la fuerte incidencia sobre lo tradicional así como sus efectos transformadores. Es por ello la mayor atención puesta en este proceso, así como el interés en detectar los puntos de quiebre en los que el músico pudo desplegar su inventiva creadora que identificamos como un acto de transgresión de la norma.¹⁴⁶⁵ Es decir, que esta actitud ante la vida,¹⁴⁶⁶ entendida como una forma de ser y estar en el mundo, muestra a la modernidad no como algo dado o acabado, sino como algo en constante construcción sobre la base de una práctica establecida. En este trabajo no se ha considerado una definición determinista ni absoluta sobre la idea lo moderno, puesto que su naturaleza (lo reciente) siempre se define con respecto a otra cosa, en este caso, con respecto a lo que es la tradición (tradición-modernidad). El calificativo moderno pues, es volátil y hasta relativo (“fugitivo”). Por ejemplo, se ha considerado que el catolicismo y lo desplegado en

¹⁴⁶¹ Noé Héctor Esquivel Estrada y Adolfo Díaz Ávila (coords.), *El entrecruce de a racionalidad en el siglo XVIII novohispano: tradición, modernidad y ética*, UAEM, México, 2014, pp. 18-19 y ss.

¹⁴⁶² Le Goff, *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*, p. 147. Y Tenenti, *La Europa moderna*, p. 8.

¹⁴⁶³ Esquivel Estrada y Díaz Ávila (coords.), *El entrecruce de la racionalidad en el siglo XVIII novohispano...*, p. 25. Y Véase Clara García Ayluardo (coord.), *Las Reformas Borbónicas, 1750-1808*, FCE, México, 2010.

¹⁴⁶⁴ Adolfo Colombres, *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento independiente*, Conaculta, México, 2014, p. 349.

¹⁴⁶⁵ Raúl H. Torres Medina, *Los músicos de la Catedral Metropolitana de México (1750-1791). Transgresión o sumisión*, UACM, México, 2015.

¹⁴⁶⁶ Le Goff sostiene que “lo que se pone en juego en la oposición antiguo/moderno es la actitud de los individuos, de las sociedades, de las épocas respecto del pasado, de su pasado”. Véase Le Goff, *Pensar la historia...*, p. 148.

Trento es tradicional frente a la Reforma luterana,¹⁴⁶⁷ pero es moderno frente a (o tras) la permisión de innovación en las formas litúrgicas, particularmente en el desarrollo del estilo moderno en música, la polifonía y contrapunto barroco, así como las formas teatrales.¹⁴⁶⁸ Esto ha evidenciado que lo moderno, como un término que en el pasado tan solo refería a lo nuevo o lo reciente, va más allá y cobra un especial valor al vincularse estrechamente con una práctica, con un campo de “experiencia inédita” que propició una nueva realidad que amplió las posibilidades futuras para la práctica musical, más que anclarlas en un pasado ideal y legitimador.¹⁴⁶⁹ En este sentido, lo moderno como experiencia propicia la modernidad como práctica de transformación.

Pero en todo este proceso transformador, aquí se ha identificado y caracterizado al músico como una pieza fundamental. Lo moderno también propicia una amplia serie de posibilidades de ser, todas en medio de la tensión entre la norma impuesta y la libertad de seguirla o no. Esta tensión da por resultado una determinada conducta, actitud y comportamiento definidos a su vez por una “voluntad de forma barroca” que bajo formas artísticas se expresa en estilos diversos. Ser moderno significa actuar con la libertad de crear nuevas formas que “revitalicen los cánones clásicos”. El principal rasgo que aquí se considera de la modernidad, es la libertad transformadora experimentada por los músicos que les llevó, entre otras cosas, a incorporar en la música litúrgica elementos profanos, convencidos de que con ello desplegaban una mayor riqueza sonora y

¹⁴⁶⁷ Véanse las valiosas reflexiones citadas de la obra de Ortega y Medina, *Reforma y modernidad*, pp. 141-143; y de Guillermo Zermeño, “Historia, experiencia y modernidad...”, p. 553.

¹⁴⁶⁸ Véase la interesante disertación de Bernal Jiménez en la que intentó aclarar cuál sería la *verdadera música sagrada moderna*, hacia mediados del siglo XX. En defensa del canto llano y la polifonía vocal clásica (como el verdadero canto de la Iglesia), advierte que el problema de la adjetivación de la música moderna corresponde a orden cronológico más que a su “esencia” misma. El canto llano, en el siglo IV fue moderno, lo mismo que la polifonía vocal renacentista en su momento, pero destaca que nunca perdieron su única intención de alabanza y devoción (“para glorificar a Dios”), y que esa fue la gran diferencia con las formas y estilos modernos del siglo XVII en adelante: que fueron obras creadas por compositores “para deleite de sus semejantes”. Jiménez, “La música sagrada moderna”, en *Anuario de la Comisión Central de Música Sacra en México*, México, 1949, pp. 107-108.

¹⁴⁶⁹ Zermeño, “Historia, experiencia y modernidad...”, p. 553.

vanguardista.¹⁴⁷⁰ Incluso, en términos económicos y de corporativismo, la capilla musical dieciochesca¹⁴⁷¹ constituyó un punto de inflexión entre el floreciente y deliberado individualismo creativo por parte de los músicos, y la institucionalización y profesionalización de la práctica musical. Esto también se aprecia en otros procesos como lo fue la petición para crear la Academia de las Nobles Artes, en 1781;¹⁴⁷² la fundación del Colegio de Infantes de la Catedral de Morelia, en 1765,¹⁴⁷³ o la Escoleta de la catedral en Guadalajara,¹⁴⁷⁴ por mencionar sólo algunas.

Por otra parte, a lo largo de décadas, el músico exigió y buscó incorporar nuevos instrumentos a la capilla; al lograrlo, reconoció su producción como un patrimonio no sólo individual sino colectivo: de sus pares y colegas, y de su propia familia. Nunca antes en su historia, este músico moderno había sido tan dueño de su obra, al grado de confrontar al cabildo por la propiedad, incluso, de los papeles de música y de algunos instrumentos musicales.¹⁴⁷⁵ En la cate-

¹⁴⁷⁰ Como un acto de justicia intelectual, en el capítulo V de esta investigación se advirtió de la propuesta inicial de Wilhem Worringer (antes que Echeverría) sobre el tema de la “voluntad de forma” o “voluntad artística absoluta”, que la refiere como algo “latente” en el interior del artista y que existe “independiente de los objetos y del modo de crear”, de manera que la obra de arte es entendida como la “objetivación de esta voluntad artística absoluta”. Pero en esta investigación nos hemos basado en la reelaboración que Echeverría hace de este enfoque, quien lo lleva del plano estrictamente psicológico (Worringer), al plano de la ejecución práctica, es decir, a la transformación de una práctica... musical. Véase Wilhem Worringer, *Abstracción y naturaleza* [1908], Fondo de Cultura Económica, México, 1953, p. 23.

¹⁴⁷¹ Véase capítulo II: La capilla musical.

¹⁴⁷² AHCM, Sección Capitular, Administración Diocesana, Legajo 12, 30 de octubre de 1781, fols. 245f-252v; AHCG, Sección Gobierno, Serie: Asuntos Internos, ficha 9, exp. 10, caja 1, 30 de octubre de 1781. Se trata del documento: “Proyecto para el establecimiento en México de una Academia de las tres nobles artes: pintura, escultura y arquitectura”, que fue enviado a las dos catedrales: Guadalajara y Morelia.

¹⁴⁷³ Violeta Paulina Carvajal Ávila, “El Colegio de Infantes del Salvador y Santos Ángeles. Semillero de la tradición musical de la Catedral de Valladolid de Michoacán”, Tesis de Maestría, El Colegio de Michoacán, 2010.

¹⁴⁷⁴ Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara, 1690-1750*, Universidad de Guadalajara, México, 2014.

¹⁴⁷⁵ Durante el siglo XVII no cabía duda que los papeles de música, así como varios de los instrumentos utilizados en las capillas eran propiedad de los canónigos. El caso de Ignacio Jerusalem, maestro de capilla en la Catedral de México (1750-1769), fue de

dral vallisoletana, Diego Suárez en 1716 entregó a las autoridades, debidamente inventariados, los instrumentos y papeles de música que haría uso su sucesor, sin oponer argumento alguno.¹⁴⁷⁶ Años después, en Guadalajara, al fallecer el maestro de capilla, Martín Casillas (1719), aun cuando poco antes de morir le fue solicitado entregar “todos los papeles de esta Iglesia y los que él hubiere hecho, sin reservar algunos de los que tuviere”,¹⁴⁷⁷ su viuda no los entregó hasta 1736, luego de una larga negociación en la que recibió 50 pesos a cambio de los manuscritos y le fue indicado que “entregue todos los papeles de música a don Antonio Zamora y a Cristóbal de Argüello y estos los reciban por inventario”.¹⁴⁷⁸ Años después, luego de morir intestado el maestro de capilla Francisco Rueda (1769), le fue solicitado al músico Joaquín Guevara hacer reconocimiento de los bienes que poseía, y que los papeles de música fueran “trasladados” a la catedral.¹⁴⁷⁹ Una parte le fue devuelta a los canónigos, mientras que el resto permaneció en la familia argumentando que dichos “son pertenecientes al difunto Don Francisco Rueda”.¹⁴⁸⁰

Este músico moderno estaba convencido de que su obra, si bien podía estar inspirada por intervención divina, era producto de su inventiva y su capacidad creadora, y constituía un patrimonio suyo y familiar con el que servía a Dios y al propio arte musical convertido en ciencia.¹⁴⁸¹

notable transgresión puesto que se negó a entregar los papeles de música, alegando que él mismo los había costado. Luego de su muerte, sus herederos sostuvieron la postura sobre la propiedad de los manuscritos como patrimonio familiar y negociaron con el cabildo 500 pesos como pago por los borradores. Véase Raúl Torres, *Los músicos de la Catedral Metropolitana de México (1750-1791). Transgresión o sumisión*, UACM. México, 2016, pp. 345ss.

¹⁴⁷⁶ AHCM, SC, leg. 2.5-91-305, 7 de septiembre de 1716, f. 58.

¹⁴⁷⁷ AHAG, AC, L8, 22 de agosto de 1719, Fol. 170f-171f.

¹⁴⁷⁸ AHAG, AC, L10, 17 de agosto de 1736, fol. 70v.

¹⁴⁷⁹ AHAG, AC, L12, 19 de mayo de 1769, fs. 081f.

¹⁴⁸⁰ BPJ, ARANG, Bienes de Difuntos, caja 96, exp. 3, prog. 1326, 14 de febrero de 1769.

¹⁴⁸¹ “El artista de la Ilustración... invoca la libertad”. Esta opinión corresponde con las ideas de Winckelmann quien hacia mediados del siglo sostuvo que “sólo la libertad puede elevar el arte a su perfección”, lo que sólo podría lograrse, según él, volviendo al arte de la antigüedad clásica. Véase Daniel Arasse, “El artista”, en Michel Vovelle (y otros), *El hombre de la Ilustración*, Alianza Editorial, España, 1992, p. 242.

Esta libertad ganada fue posible sólo gracias a otro proceso previo tan socorrido por la historia para explicar la producción artística de los siglos XVII y XVIII: el barroco. Evitando todo abuso en el uso del término, como se ha hecho en algunos trabajos para explicar la totalidad de cierta producción artística,¹⁴⁸² nos concretaremos en argumentar sobre nuestra línea interpretativa la generación de determinados comportamientos y actitudes con los que el músico creó su obra caracterizada por un exceso decorativo, a través del rompimiento de la norma, en otras palabras, con la transgresión y la generación de una nueva sensibilidad estética.

Lo barroco

La palabra barroco se empezó a usar desde el siglo XVIII en un sentido peyorativo para designar algo “anormal, extravagante” o incluso “de mal gusto”. Esto persistió por largos años y fue referido específicamente a las formas y “estilos” en el arte, inicialmente en arquitectura.¹⁴⁸³ Es importante precisar que en esta investigación el concepto “barroco” es entendido no como un estilo artístico (estilo barroco), sino más bien refiere a un periodo histórico (1600-1750 aproximadamente) caracterizado, entre otras cosas, por una amplia gama de formas de ser y crear, casi siempre en contraposición a las formas clásicas establecidas.¹⁴⁸⁴ En este sentido, casi todas las épocas serán barrocas. Es probable. Grout y Palisca sugieren que, debido a que el término sí evoca una “cultura artística y literaria de toda una era”, puede resultar útil para identificar esa época (época barroca), el problema es que esto con frecuencia genera la idea de que dicho periodo está determinado por características homogéneas,¹⁴⁸⁵ sin advertir los diferentes estilos que se reconocen en él, que para el caso de la música resulta más

¹⁴⁸² Como lo señala para la arquitectura Juana Gutiérrez Haces en “Tradición, estilo y escuela en la historiografía del arte virreinal mexicano. Reflexión en dos tiempos”, en María Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces (editoras), *Primer Seminario de Pintura Virreinal...*, p. 39.

¹⁴⁸³ Grout y Palisca, *Historia de la música occidental*, tomo I, p. 353. Los autores aclaran que el término proviene del portugués barroco, que refería inicialmente para “describir una perla de forma irregular”.

¹⁴⁸⁴ Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, p. 214.

¹⁴⁸⁵ Ivo Supicic sostiene que “si el periodo del siglo XVII y de la primera mitad del XVIII puede ser llamada la edad barroca... es debido en parte al hecho de que este periodo asume una unidad más profunda... más allá de los factores estrictamente técnicos o artísticos. Sin embargo, una parte importante creada durante esa época guarda toda una serie de características musicales comunes...”, en Francisco Camino,

preciso referirse a ellos como: “época del bajo continuo”, del bajo cifrado, de la policoralidad, del desarrollo de la melodía, y posteriormente como periodo del “estilo galante” o estilo operístico, etc.¹⁴⁸⁶ O incluso, para no pecar de rigorismo, se podría hablar de “estilo antiguo” o del “estilo moderno”, ambos barrocos y modernos enmarcados en la tradición del canto polifónico, diferenciados por elementos de carácter formal, más que de estructura.¹⁴⁸⁷

En este sentido, una de las características comunes en este periodo barroco, es la fuerte tendencia a un amplio modo de ser, y de ser libre, y si se quiere, hasta de ser libre con “tendencia exuberante”, cualquiera que sea la forma de “ser exuberante”,¹⁴⁸⁸ sea en la arquitectura, pintura, y por supuesto en la música. Por lo tanto, se advierte que ser barroco es ser moderno, y ser moderno, es poner en práctica esa libertad de crear nuevas formas que “revitalicen los cánones clásicos”, como quedó dicho. Esto posibilita la identificación de un *ethos* barroco,¹⁴⁸⁹ aunque para los fines de esta investigación lo que interesa es destacar que esta libertad desbordada propició a los músicos la posibilidad de experimentar nuevas sonoridades y nuevas formas que, introducidas en la música litúrgica, dieron a ésta una nueva configuración no sólo ornamental, sino con un nuevo significado estrictamente musical. La incorporación a la capilla de determinados instrumentos musicales durante el siglo XVIII,¹⁴⁹⁰ así como elementos característicos de la música profana como la cantata, el recitado y la ópera (arias, solos, obligados), fueron considerados por algunos canónigos como artificiosos o artificiales de la nueva música, incluso, como una decoración innecesaria y excesiva, puesto que el mensaje transmitido en el canto (que para los canónigos era lo más importante, era el fin) tendía a ser reducido u opacado por lo musical.

Barroco. Historia, compositores, obras, formas musicales, discografía e intérpretes de la música barroca, Ollero & Ramos Editores, España, 2002, p. 18.

¹⁴⁸⁶ Grout y Palisca, *Historia de la música occidental*, tomo I, p. 354.

¹⁴⁸⁷ Ver capítulo V: La música. En el mismo sentido, Bukofzer sostiene que la unidad estilística del barroco, o bien, su “espíritu del tiempo”, resulta altamente complejo describirlos y considerarlos como un bloque homogéneo debido a que “la vida concreta de un periodo encierra contradicciones internas, conflictos entre ideas que prevalecerán y otras que desaparecerán...”. Se decanta pues por reconocer la variedad estilística musical barroca, y prefiere utilizar los términos “época barroca” para referirse, incluso, al arte en general de un periodo. Manfred F. Bukofzer, *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Alianza Editorial, España, 1947, pp. 18-19.

¹⁴⁸⁸ Grout y Palisca, *Historia de la música occidental*, tomo I, pp. 353-354.

¹⁴⁸⁹ Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, pp. 32ss.

¹⁴⁹⁰ Véase capítulo IV: Los instrumentos musicales.

Este hecho puede ser entendido en dos sentidos: primero, siguiendo a Adorno en la letra de Bolívar Echeverría, esta “*decorazione assoluta*”¹⁴⁹¹ (característica del “arte barroco”) es una decoración emancipada de la absoluta tutela eclesiástica, o dicho en otras palabras, es un acto de emancipación del arte musical frente a sus mecenas, de tal modo que dejó de ser un medio para convertirse en un fin en sí mismo, que logró desarrollar su propia “ley formal”.¹⁴⁹² Esta decoración o excesos dejan de ser tal y se convierten en el objeto central del arte musical, al grado de que los exámenes de oposición para ocupar una plaza de músico (especialmente la de maestro de capilla, sochantre y organista), exigían amplios conocimientos y dominio de la armonía, composición, dirección e improvisación, además de canto y ejecución del instrumento.¹⁴⁹³ Y segundo, que a partir de este proceso, la música, entonces, fue reinventada como una “ciencia”,¹⁴⁹⁴ con lo que al mismo tiempo fue reinventado el propio “músico”, como un creador emancipado.¹⁴⁹⁵

Ahora bien, esta creación musical caracterizada por una *decorazione assoluta* convertida en un fin en sí misma, no puede menos que perseguir el objetivo de conmover o fomentar las emociones de los oyentes,¹⁴⁹⁶ lo que desembocó en otra forma de producción musical moderna identificada como estilo galante, que en la catedral vallisoletana lo inició el maestro de capilla Gavino Leal (1732-1750), lo continuó José de Mendoza (1750-1769) y lo promovió el citado cantor italiano Carlos Pera (1769-1799).¹⁴⁹⁷ En el caso de Guadalajara, fueron los maestros de capilla José Rosales (1736-1749) y Francisco Rueda (1750-1769) quienes consiguieron proponer este estilo de manera un poco más temprana, como se detalló en el capítulo V de esta investigación.

¹⁴⁹¹ Posibilitado por esa *libertad de ser*. Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, pp. 44-45.

¹⁴⁹² Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, p. 45.

¹⁴⁹³ Véase Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música...*, pp. 163-170: “Examen de oposición”.

¹⁴⁹⁴ Mariano López de Elizalde, organista de la catedral, se refiere a la música como una “ciencia” compleja que pocos en Guadalajara habían podido desarrollar con “inteligencia”. *Tratado de música y lecciones de clave*, Imprenta de Petra Manjarés, Guadalajara, 1821.

¹⁴⁹⁵ Esta idea está desarrollada de manera más amplia en Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música...*, pp. 194-199.

¹⁴⁹⁶ Otra de las características de este complejo movimiento intelectual y artístico dieciochesco, es que llegó a considerar que la música y el arte en general, debía tener como “principal objetivo el conmover”. Véase Grout y Palisca, *Historia de la música occidental*, tomo I, pp. 354 y 358.

¹⁴⁹⁷ Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 257.

La influencia galante¹⁴⁹⁸ fue duramente criticada por los teóricos y el sector más conservador de las autoridades eclesiásticas, sosteniendo que era “artificiosa”, cromática y de un virtuosismo “afeminado”; que era una “moda” que hacía del templo y la liturgia un “espectáculo teatral”.¹⁴⁹⁹ La libertad de una sociedad de costumbres relajadas, evidenciada en los diversos documentos de carácter normativo, permeó distintas prácticas culturales, y desde luego las musicales. Fue conocido el episodio en Guadalajara, en 1746, cuando fue duramente criticada una procesión marcada por la “irreverencia y el abuso de los símbolos sagrados”. Fue un “quejoso” quien denunció los “‘combentículos’ y procesiones que los mulatos y negros de la ciudad... han introducido...” en las calles para anunciar sus músicas y bailes nocturnos, en los que siempre imperaba un “grandísimo desorden”.¹⁵⁰⁰

Este desorden social de la conducta en las fiestas (generada solamente por la feligresía, es decir, el pueblo) preocupó tanto a las autoridades civiles como religiosas, y en el fondo respondía también a otro problema que era el de generar (o reconvertir) espacios públicos en sitios que, tras las aglomeraciones, “pudieran transformarse en centros de subversión”, además de que tales manifestaciones parecían borrar las diferencias sociales de los grupos, puesto que en estos espacios (calles y plazas) en ocasiones solían concurrir personas de diversos estratos sociales. Viqueira señala que para el caso de la ciudad de México, en estas celebraciones, “a la plebe” se les debía prohibir que “en los días de riguroso precepto entren a igualar sus diversiones con las personas de distinción y graduación de esta corte, con las que jamás podrá admitírsele a la alternativa por lo que conviene en toda República bien ordenada hacer observar la distin-

¹⁴⁹⁸ Lucero Enríquez, “¿Y el estilo galante en la Nueva España?”, en *I Coloquio Musicat: Música, catedral y sociedad*, UNAM, México, 2006.

¹⁴⁹⁹ Benito Gerónimo Feijoo y Montenegro, *Theatro Crítico Universal*, Tomo I: Discurso XIV: Música de los templos, Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., Madrid, 1769, p. 264.

¹⁵⁰⁰ En Robert Stevenson, “La música en el México de los siglos XVI-XVIII”, en Julio Estrada (editor), *La música de México*, tomo I: Historia. Periodo virreinal, UNAM, México, 1984, p. 40. Thompson sostiene que, aunque para el caso inglés pero que mucho ilustra para el caso novohispano, que “la conciencia de la costumbre y los usos consuetudinarios eran especialmente fuertes en el siglo XVIII...y en realidad constituían la reivindicación de nuevos ‘derechos’”. E. P. Thompson, *Costumbres en común*, Crítica, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1995, p. 12.

ción de clases”.¹⁵⁰¹ Las autoridades civiles expresaban que estas manifestaciones (como el caso arriba citado) eran propicias para aflorar las más bajas pasiones, “el desorden” y el “exceso”, que en pocas palabras referían a las fiestas de toros, procesiones gremiales y santorales, músicos ambulantes, el coliseo, entre otros, que en el afán de regularlas, las acciones moralizantes que intentaron imponer la moderación terminaron afectando también a ceremonias y procesiones tan importantes para la Iglesia católica como *Corpus Christi*, lo que entabló una fuerte controversia entre ambos cabildos como quedó dicho.¹⁵⁰²

Era evidente pues, que el resultado de estas nuevas formas de exploración estética parecía abrir la puerta a nuevas sensibilidades. Este estilo galante tendía a explorar los aspectos más sensuales y emocionales del individuo,¹⁵⁰³ de ahí que a través de los ojos de la modernidad, la música era “una disciplina liberal que tiene como meta el placer”, es decir, la liberación sensorial del artista y del oyente.¹⁵⁰⁴ López-Cano sostiene que esta relación entre la música y los “estados emocionales”, si bien se registra desde tiempos grecolatinos, fue en este periodo (barroco-galante-moderno) cuando alcanzó una preponderancia notable.¹⁵⁰⁵ Los compositores planearon el contenido de sus obras con coloridos (timbres) y pasajes sonoros que esperaban “una respuesta de su audiencia basada en la misma apreciación racional del significado [afectivo] de su música”.¹⁵⁰⁶ La variedad de instrumentos “obligados”, pasajes operísticos, solos y duetos, recitados, así como los diversos contrastes sonoros, y en general, los diferentes estilos musicales desarrollados en las catedrales de Guadalajara y Valladolid, poseían la ca-

¹⁵⁰¹ Documento de 1787, citado por Juan Pedro Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, p. 261.

¹⁵⁰² Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos?...*, pp. 266-273.

¹⁵⁰³ Sería interesante encontrar los hilos (gruesos o delgados) que seguramente unen este estilo virtuoso, juguetón y sensual de esta música, con la pintura galante que floreció en Francia en este mismo siglo, y que además explotó los mismos motivos como la sensualidad, el amor y lo erótico, y que “nadie en la época veía malicia en esas cosas... [pues] estos espectáculos formaban inocentemente parte del ambiente de sus vidas...”. Véase Jacques y Francois Gall, *La pintura galante francesa en el siglo XVIII*, FCE, México, 1953, p. 235.

¹⁵⁰⁴ Lourdes Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana. México, 1790-1810*, FCE, México, 2013, p. 61.

¹⁵⁰⁵ Rubén López Cano, *Música y retórica en el barroco*, UNAM, México, 2000, pp. 43ss

¹⁵⁰⁶ George Buelow, “Rhetoric and music” (1980), en López Cano, *Música y retórica en el barroco*, p. 44.

pacidad de influir de manera directa sobre “el carácter humano”.¹⁵⁰⁷ No olvidar que por ello, el IV Concilio (1771) se había propuesto desterrar la música que “mueve más al deleite del oído”, vinculada más a las “comedias y canciones del mundo”. Es decir, este IV Concilio mostró, entre otras cosas, un cierto cansancio por lo desarrollado en la música litúrgica, de manera que intentó revertir lo moderno e innovador que Trento había permitido 200 años antes.

Esta idea de las emociones y los afectos no era nueva en el siglo XVIII puesto que desde el anterior varios teóricos incursionaron en la idea del fuerte poder de la música sobre las sensaciones humanas,¹⁵⁰⁸ como una reanudación del espíritu humanista y como la búsqueda del ethos musical que a la postre (final del siglo) fue enriquecido con la idea del gusto ilustrado,¹⁵⁰⁹ mismo que había manifestado su incomodidad y crítica contra los excesos en las formas, que en voz del filósofo Rousseau, expresó: “música barroca es aquella cuya armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, el canto duro y poco natural, la entonación difícil y el movimiento forzado”.¹⁵¹⁰ Si bien esto parece referir a la práctica de la música profana, estos elementos son claramente detectables en el ámbito sacro, como lo evidenció esta investigación.¹⁵¹¹

Esto plantea el interesante problema sobre la nueva forma de percibir la estética musical moderna y galante, particularmente en las obras con notables contrastes sonoros de instrumentos que forman pasajes complejos que superan con mucho a lo meramente textual. Este tema preocupó por siglos a los canó-

¹⁵⁰⁷ Enrico Fubini, *La estética de la música*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2008, p. 105.

¹⁵⁰⁸ En sentido estricto, discusiones sobre el tema se tienen localizadas desde el siglo I: las posturas de filósofos que sostuvieron la inutilidad de la música precisamente por su influencia distractora y por no constituir un *arte racional*, ni su percepción un “acto cognoscitivo”, puesto que no simbolizaba ni representaba “a ninguna otra cosa que no fuera a sí misma”. Véase Lewis Rowell, *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Gedisa Editorial, España, 2005, p. 90.

¹⁵⁰⁹ Fubini, *La estética de la música*, pp. 104-108.

¹⁵¹⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Diccionario de música* [1768], Akal Música, Edición de José Luis de la Fuente Charlofé, Madrid, España, 2007, p. 100.

¹⁵¹¹ No es el objetivo generar aquí un diálogo profundo sobre la complejidad de los conceptos y alcances de *lo barroco* y *lo ilustrado*, por demás valioso y necesario. Esta mención del “gusto ilustrado” obedece sólo a la intención de señalar cómo es que *lo moderno* de *lo barroco* fue después enfrentado por otra *nueva modernidad*, al principio más filosófica que artística: la Ilustración, de la que algunos autores como Rudé y Hauser han preferido evitar el término para referirse al arte, y utilizarlo sólo para el ámbito de la filosofía. Véase Gonçal Mayos, *La Ilustración*, Editorial UOC, Barcelona, 2007, p. 15.

nigos puesto que la palabra (escrita, hablada o cantada) era la vía eficaz para la evangelización.

Resulta entonces, que la combinación entre la libertad de los compositores, su acción transgresora,¹⁵¹² una nueva práctica musical (incorporación de nuevos instrumentos musicales), así como los nuevos géneros profanos al ámbito musical sacro, y la puesta en práctica de una nueva sensibilidad de la música litúrgica, todo ello junto constituyó la característica más notable de una actitud barroca y moderna de la música de las catedrales, elementos que además elevaron el prestigio de la práctica musical y de sus músicos frente a otras catedrales, y entre las demás artes.

Lo Normado y lo Cantado

Imprecisiones de una orden

Como se dijo líneas arriba, la normatividad señala que la música para la liturgia debía ser solemne y de gravedad, pero algo que llama la atención es que esta norma no especifica cómo debe ser o qué características debe tener esa solemnidad y gravedad. Tal ambigüedad propició que la aceptación de algunas obras generara polémica. En este mismo sentido, la imprecisión en Trento con respecto a la música en la liturgia se evidenció en el uso de instrumentos musicales y en el empleo del “estilo antiguo” y “estilo moderno” en la polifonía. El Concilio tridentino no prohibió el uso de los instrumentos musicales en las capillas, aunque sí hizo énfasis en excluir los elementos lascivos: “que se alejen de las Iglesias toda clase de música de órgano o canto que lleve mezclado algo impuro o lascivo”.¹⁵¹³ Por otra parte, el *I Concilio Provincial* especificó que el órgano sí fue considerado por ser “instrumento eclesiástico”, de modo que esta aparente ambigüedad fue clave en la práctica puesto que permitió una peculiar lectura e interpretación por parte de los músicos.

Algunas órdenes emitidas en documentos normativos como constituciones, sínodos, encíclicas o bulas, intentaron reducir estas imprecisiones y dar mayor claridad a lo legislado en materia musical. El *Ceremoniale Episcoporum* (Ceremonial de los Obispos), emitido en 1600 por el papa Clemente VIII, intentó precisar el uso del canto gregoriano (canto llano) y el canto figurado (polifónico) en

¹⁵¹² Grout y Palisca, *Historia de la música occidental*, tomo I, p. 538.

¹⁵¹³ *Concilio de Trento*, Sesión XXII, Capítulo X, “Decreto sobre lo que se debe observar en la celebración de la misa”. Edición de Anastasio Machuca Díez, Madrid, 1903, p. 250.

la liturgia.¹⁵¹⁴ Las tres grandes categorías estilísticas de la música religiosa que aquí se expusieron, fueron:

- 1) Canto llano, como el principal y más solemne de todos, asociado a los orígenes de la propia Iglesia y considerado como la “autoridad establecida por Dios en la tierra para transmitir su voz”. Se cantaba en diversas ceremonias del calendario litúrgico (adviento), en misas (difuntos) y oficios, y principalmente en Cuaresma y Pascua.
- 2) Canto figurado o canto de órgano, que es un estilo polifónico (contrapuntístico y homofonía), desarrollado con recursos técnicos renacentistas y que a partir del siglo XVII se le llamó estilo antiguo.¹⁵¹⁵ Éste debía cantarse hacia “el final de la Cuaresma y en las solemnidades principales”.¹⁵¹⁶
- 3) Estilo moderno, es el canto polifónico que incorporó recursos técnicos provenientes de la ópera, el madrigal y de la música instrumental, y podía ser ejecutado sólo en algunas ceremonias muy específicas. Es decir, esta práctica moderna dependía estrictamente de aprobaciones eclesiásticas.¹⁵¹⁷

Los llamados estilo antiguo y estilo moderno surgieron hacia la primera mitad del siglo XVII a partir del fuerte desarrollo de la música polifónica en el ámbito sacro. Posteriormente (siglos XVII-XVIII), por “estilo moderno” se entendió a la gran revolución formal de la música, en la que los instrumentos musicales tuvieron un protagonismo notable, vinculados con la cultura musical italiana, francesa y alemana, principalmente.

Ahora bien, aun cuando estos estilos refieren a la interpretación estrictamente vocal, en la práctica podía notarse que el canto polifónico, en estilo antiguo, regularmente tendía a ser acompañado con el órgano, mientras que el canto polifónico, en estilo moderno, solía ser acompañado con instrumentos musica-

¹⁵¹⁴ Nótese que estas indicaciones sólo refieren al uso del canto, no de los instrumentos musicales. Véase Paulo Castagna, “Prescripciones tridentinas para la utilización del estilo antiguo y del estilo moderno en la música religiosa (1570-1903)”, Ponencia presentada en el I Congreso Internacional de Musicología (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, octubre, 2000). Traducción del portugués al castellano de Mónica Vermes.

¹⁵¹⁵ Su principal expositor fue Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), por lo que también fue conocido como “canto a la Palestrina”.

¹⁵¹⁶ Castagna, “Prescripciones tridentinas...”, pp. 2-3. Cita a Inama y Less, *La musica ecclesiastica secondo la volontà della Chiesa...*, pp. 154-155.

¹⁵¹⁷ Su figura clave fue Claudio Monteverdi (1567-1643). Castagna, “Prescripciones tridentinas...”, pp. 2-3.

les, que al paso de los años (siglos XVII y XVIII) la variedad fue cada vez más amplia. En ello radicó gran parte de la construcción de una nueva tradición musical, instrumental y virtuosa.¹⁵¹⁸ En realidad, estos tres estilos (canto llano, estilo antiguo y estilo moderno) no son mutuamente excluyentes. Muy por el contrario, entre ellos, de manera conjunta, generaron una fuerza transformadora importante, renovadora y resignificada, dentro de la tradición musical de las dos catedrales estudiadas. En sus repertorios musicales están presentes estas tres modalidades, incluyendo los libros de coro en los que son utilizados el canto llano y la polifonía.¹⁵¹⁹

Aun con lo dispuesto en el citado *Ceremoniale Episcoporum*, la práctica musical para la liturgia fue dando cabida a las innovaciones logradas fuera del ámbito sacro, como se ha sostenido. Esto debido, por un lado, a una serie de concesiones por parte de los canónigos que aunque no tratándose de una ordenanza escrita se convirtió en una práctica normalizada, y por la otra, a la transgresión¹⁵²⁰ y a la mirada activa y progresista de los músicos, particularmente de compositores y maestros de capilla, quienes insistieron en una constante renovación de los patrones sonoros de la época y dieron origen a una nueva realidad sonora dentro de la liturgia católica, proceso que aquí hemos considerado como un tránsito a la modernización musical. Ejemplo de esto puede ser la obra analizada en el capítulo V de esta investigación, Lamentaciones: *Vau et egressus*, para cuatro voces polifónicas, flautas y violines, musicalizadas en 1774 por José María Placeres.¹⁵²¹ Los pasajes para los violines (y en menor grado las voces) muestran una fluidez

¹⁵¹⁸ Castagna, “Prescripciones tridentinas...”, p. 5.

¹⁵¹⁹ Mary Ann y Harry Kelsey, *Inventario de los libros de coro de la Catedral de Valladolid-Morelia*, El Colegio de Michoacán, Consejo de Cultura de la Arquidiócesis de Morelia, México, 2000. Para el caso de los libros de coro de la Catedral de Guadalajara, quien esto escribe elabora un listado preliminar de los libros, que hasta ahora se cuentan alrededor de 102 libros, de los cuales cinco son de polifonía, y el resto de canto llano. Por otra parte, hay que aclarar que en algunos oficios (maitines y vísperas) se cantaban alternadamente canto llano y polifonía (*alternatim*), así como la alternancia entre música vocal y música instrumental (versos).

¹⁵²⁰ Véase Sigaut, “La tradición de estos reinos”, en Ana María Aranda, Ramón Gutiérrez, Arsenio Moreno y Fernando Quiles (Dirs.), *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Universidad Pablo de Olavide, Ediciones Giralda, Sevilla, España, 2001, p. 477.

¹⁵²¹ En el AHAG se encuentran dos de ellas: Fondo musical: José María Placeres, GDL0100 y GDL0038 (atribuida); mientras que en el AHCG se encuentra la otra: Fondo musical: José María Placeres, Lamentación: *Vau et egressus*: “Lamentación 2ª de Miércoles/ Sancto...”

y virtuosismo poco vistos en una ceremonia de Semana santa, incluso que contrasta con la solemnidad de las Pasiones vocales en canto llano. Estas Lamentaciones novohispanas, como otros géneros musicales, adquirieron un “estilo polifónico muy expresivo, similar al que se usaba en las arias de ópera”.¹⁵²²

Esta situación se extendió a lo largo del siglo XVIII y posterior. En una de las sesiones durante la realización del mencionado IV Concilio, en febrero de 1771, cuando se discutió sobre la música en los templos, fueron diversas las opiniones de los canónigos. Los más conservadores propusieron excluir el canto polifónico y el uso de violines de las capillas argumentando que “la capilla papal no admitía instrumentos”; otros más tolerantes por lo menos permitían el uso del fabordón en el canto llano,¹⁵²³ o bien, los más progresistas como el doctoral de la catedral de Valladolid, Vicente Antonio de los Ríos, quien contra la prohibición en el uso de violines y del canto figurado (polifonía) argumentó que era

...contra erección, que traía título entero del maestro de capilla y de su oficio y decía que era enseñar el canto figurado y regentarlo en el coro, adiestrar a los músicos, hacer composiciones de este género y solicitar para uso de la iglesia, composiciones de otros autores...¹⁵²⁴

La tradición fundacional de las catedrales y las ciudades tenía una importancia central en la normatividad y gobierno, y en su cosmogonía. Ante las ambigüedades o dudas en los conflictos, la revisión de los documentos de erección podía aclarar o por lo menos posponer la resolución para una futura discusión, como de hecho ocurrió en el tema de la legislación musical. Las capillas musicales de las catedrales estudiadas desarrollaron un programa musical que, pese a la ortodoxia establecida en los estatutos, incorporó las novedades estilísticas, tecnológicas y sonoras de vanguardia. Pareciera que corrían paralelas dos tradiciones que partían del mismo punto pero que en determinados momentos se alejaban. Una de ellas era la tradición escrita que determinaba la participación y función de la música en la liturgia católica,¹⁵²⁵ y la otra era la “tradición

¹⁵²² Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, p. 126.

¹⁵²³ El fabordón permite agregar dos o más voces a una línea en canto llano, de manera que esta combinación constituye una especie de polifonía en su forma más elemental. Véase Alison Latham (coord.), *Diccionario Enciclopédico de la Música*, FCE, México, 2009, p. 565. Voz “Faburden”.

¹⁵²⁴ L. Zahino Peñafort, *El cardenal, op. cit.*, pp. 336-337, citado en Torres Medina, *Los músicos de la Catedral Metropolitana de México (1750-1791)*..., p. 47.

¹⁵²⁵ Véase *supra* las citas de los Concilios.

de la interpretación” que, siguiendo a Edward Shils, se construyó a partir de otorgar un nuevo significado o sentido, en este caso, a lo que los compositores consideraban como solemne o de gravedad.¹⁵²⁶ Es decir, que en la práctica, los músicos construyeron una cultura musical que cumplió las funciones asignadas dentro de la liturgia y los propios canónigos la hicieron suya, pero que terminó modificando la tradición escrita en la que se escondía una antigua sensibilidad y religiosidad, tal vez más sublime e interiorista, pero que ya no iba acorde al tiempo de la parafernalia y fastuosidad barrocas.

La autoridad de esta “tradición interpretativa” no es casual ni fortuita, pues el carácter sagrado de la nueva música creada es claro y manifiesto, y se logró por medio de un proceso de racionalización en el que la ciencia y la tecnología, la concientización del arte, el artista y las emociones, dieron por resultado la idea de un arte nuevo, como se explicó líneas arriba. Si bien la tradición incluye en su composición elementos dogmáticos, quedó claro que ésta no es monolítica ni tan “rígida e incambiante”.¹⁵²⁷ Esta situación es la que hace posible contar con una historia de la música litúrgica, la cual se reinventa al paso de los siglos y se alimenta con las nuevas formas de entender la religiosidad, la devoción y el arte. Además, el carácter colectivo (músicos y cantores) de la práctica musical, así como su reiteración prolongada, confirma el sostenimiento de la tradición modificada, que en realidad nunca descarta ni inhabilita a la tradición milenaria, sino que entra en relación dialéctica con ella. El canto llano en los oficios, por ejemplo, fue algo que los cabildos protegieron con mayor celo y del que tuvieron un mayor control debido a su propia naturaleza intimista,¹⁵²⁸ a diferencia de la misa y otras ceremonias como las procesiones en las que además participaba el pueblo con su devoción y algarabía, y que también por ello fue sujeto de regulación.

En opinión del citado Hobsbawm, las características y objetivo de las “tradiciones” es la “invariabilidad” y la imposición de prácticas fijas a través de la repetición, a diferencia de lo que considera que es la “costumbre”, que “no descarta

¹⁵²⁶ Shils, *La tradición*, p. 59.

¹⁵²⁷ Shils, *La tradición*, pp. 59-60.

¹⁵²⁸ Ver Capítulo V: La música. Incluso, desde la realización del *Concilio I Provincial Mexicano* (1555), los canónigos se propusieron combatir el “exceso grande” de chirimías, flautas, vihuelas de arco y trompetas que había en los oficios, por lo que se vieron “obligados a poner remedio y limitación en todo lo sobredicho, por lo cual mandamos y ordenamos que hoy más no se tañen trompetas en las Iglesias en los Divinos oficios...”. *Concilios Provinciales Primero y Segundo, celebrados en la muy noble y muy leal ciudad de México...* 1768, p. 141.

la innovación y el cambio en un momento determinado”.¹⁵²⁹ Más que costumbre nos parece de mayor precisión el referirse a esta práctica musical como una “tradición de la interpretación” (en términos de Shils), que finalmente también se caracteriza por su posibilidad de innovación. Por otra parte, se debe reconocer que en la Nueva España se construyó entre sus moradores una determinada cultura y manera de proceder basada en lo que ellos mismos nombraron como costumbre (“como es de costumbre”), y que regularmente (no de manera exclusiva) refería a una práctica no escrita. Su reiterada ejecución por largos años le confería a la costumbre una autoridad tal que en ocasiones se sobreponía a la norma escrita.¹⁵³⁰ Y hay que decirlo, las capillas musicales y los capitulares no siguieron al pie de la letra lo señalado por las ordenanzas y reglamentos, y ello provocó en ocasiones algo parecido a la conocida fórmula castellana “cumpló pero no obedezco”. Podríamos decir que la flexibilidad y un cierto grado de iniciativa propia de las autoridades eclesiásticas, marcó la diferencia entre la ordenanza y su aplicación.¹⁵³¹ Es decir: las autoridades eclesiásticas, también jugaron el juego prohibido.¹⁵³²

La autoridad y la fiesta

Se ha sostenido que el siglo XVIII reviste especial importancia por sus múltiples transformaciones, contrastes y contradicciones. La política Borbónica mostró de manera gradual su interés por reformar y corregir los abusos que habían caracterizado a la administración de los Austrias. En el caso de la Iglesia católica, ésta también tenía que poner un alto a las desenfrenadas y apasionadas manifestaciones de piedad y devoción popular en las procesiones o en los templos, como resultado de la mencionada libertad experimentada en la vida cotidiana. Dichas manifestaciones religiosas, que antes solían entenderse como una muestra de profunda religiosidad, ahora parecían muestras frenéticas de pasiones desbordadas, como “escenas irracionales muy distantes de la fe verdadera” que

¹⁵²⁹ Hobsbawm, *La invención de la tradición*, p. 8.

¹⁵³⁰ Son innumerables las ocasiones en las que la documentación (principalmente las actas del cabildo catedral) refiere a este señalamiento: *como es de costumbre...*, *en la forma acostumbrada...*, *la costumbre antigua...*, siempre en el sentido de otorgar una autoridad incuestionable e irrevocable a lo decidido por la autoridad.

¹⁵³¹ Guillermo Céspedes del Castillo, *América Hispánica, (1492-1898)*, Fundación Jorge Juan Marcial Pons Historia, Madrid, 2009, p. 249.

¹⁵³² Véase Capítulo II: La capilla musical.

rayaban incluso en la idolatría.¹⁵³³ Los cabildos urbanos (eclesiástico y civil) eran los promotores de estas festividades públicas de las que *Corpus Christi* era la fiesta barroca por excelencia.¹⁵³⁴ Esta festividad es un claro ejemplo de una añeja confrontación entre las potestades de la Iglesia y de la Corona, como se explicó en el capítulo I. Pese a esta situación, la música que los cabildos de ambas catedrales siguieron promoviendo y exigiendo a sus compositores estaba destinada a satisfacer las principales festividades del año litúrgico, tanto para *Corpus Christi*,¹⁵³⁵ San Pedro, Natividad y la Concepción, entre otras.¹⁵³⁶

La otra situación apremiante es respecto a la preocupación de la propia Iglesia por dar remedio al fuerte desorden imperante no sólo en las procesiones o las ceremonias, sino en la conducta en general. Pero la monarquía hispánica, apelando a su ancestral derecho de regalía, cuya autoridad emanaba de la propia soberanía del rey (a diferencia del Real Patronato, que su autoridad “procedía y era concedida por el papa”), en tiempos de Carlos III decidió “emprender una reforma eclesiástica con el fin de limitar los abusos del clero y los excesos de la piedad popular, así como de impulsar una suerte de Iglesia nacional frente al universalismo romano, aunque sin violentar la inmunidad eclesiástica”.¹⁵³⁷ Los católicos reformistas que respaldaron la disposición real pretendían reestructurar la Iglesia y hacerla “menos exuberante, desordenada y heterodoxa”, aunque no resultó fácil imponer estas disposiciones debido al débil episcopalismo que no permitió afianzar una autoridad local por falta de obispos, y que solía estar siempre en disputa entre el prelado y los canónigos.

Resultado de estas reformas, entre muchas otras, fue la expulsión de la Compañía de Jesús, en 1767, acusados de promover el probabilismo y el libre albedrío como posibilidad de salvación, siendo esto la causa del “desorden y confusión [que] echa por tierra todas las leyes eclesiásticas y reales...”. Se pretendió además reforzar la autoridad del prelado, por lo que el obispo regalista Francisco Antonio de Lorenzana y Buitrón (1766-1772) inició la planeación del

¹⁵³³ Clara García Ayuardo (coord.), *Las Reformas Borbónicas, 1750-1808*, FCE, México, 2010, p. 226.

¹⁵³⁴ Nelly Sigaut, “La fiesta de Corpus Christi”, en Montserrat Galí Boadella y Morelos Torres Aguilar (eds.), *3º Coloquio Musicat. Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi*, UNAM, México, 2008.

¹⁵³⁵ Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música...*, pp. 60-61. Y Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 55ss.

¹⁵³⁶ Ver Capítulo V: La música, y ANEXO: Inventario de los papeles de música.

¹⁵³⁷ García Ayuardo (coord.), *Las Reformas Borbónicas...*, p. 228.

IV Concilio Provincial Mexicano,¹⁵³⁸ en el que se proponía combatir el relajamiento de las costumbres, reformar los conventos de monjas y del clero, secularización de las parroquias, restructuración del territorio eclesiástico, así como el control de las prácticas devocionales de los fieles.¹⁵³⁹ Respecto a la práctica musical, valen la pena las siguientes citas contempladas en el IV Concilio, además de las ya mencionadas:

- ... que se destierren del coro de las religiosas los instrumentos de violines que son impropios e indecentes...¹⁵⁴⁰
- ... que el culto divino y canto eclesiástico se reduzca a su primer estado, desechando del coro instrumentos del siglo, arias y cánticos que tienen sonido a lo del mundo, sino que todo respire seriedad y gravedad...¹⁵⁴¹
- ... seguir el canto llano que gobiernan los sochantres y demás ministros destinados para esto... Y que aun en opinión de muchos no están escusados de culpa los canónigos o prebendados que no saben entonar aquello que toca a su oficio, y son causa de risa: como también el que llámense los canónigos de cantar, o de la Regla de San Agustín...

Con esta imposición se pretendía también evitar que los “fieles discurrieran libremente” y que obedecieran la autoridad del obispo, quien era el pastor encargado de guiar al pueblo.¹⁵⁴² Es notoria la intención de contrarrestar el relajamiento en las prácticas musicales en la liturgia. Es decir, por una parte se restringía el desarrollo de las prácticas religiosas del pueblo (a través de una mayor observancia), y por otra, aunque la tradición estaba escrita, la interpretación de ésta no debía recaer en los fieles sino en sus pastores, lo que significa un intento de contrarrestar la mencionada “tradición de la interpretación”.¹⁵⁴³

¹⁵³⁸ Aunque el Vaticano no autorizó la aplicación del *IV Concilio Provincial Mexicano* (1771), éste reveló el estado en que se encontraba la Iglesia católica hacia el último tercio del siglo XVIII.

¹⁵³⁹ García Ayluardo (coord.), *Las Reformas Borbónicas...*, p. 242.

¹⁵⁴⁰ *IV Concilio Provincial Mexicano* (1771), Edición de Rafael Camacho, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1898, Tít. XVI, § 7, p. 149.

¹⁵⁴¹ *IV Concilio Provincial Mexicano* (1771), Edición de Rafael Camacho, Tít. XVIII, § 3, p. 235.

¹⁵⁴² García Ayluardo (coord.), *Las Reformas Borbónicas...*, p. 242.

¹⁵⁴³ Edward B. Shils, *Tradition*, University of Chicago Press, 1981. Traducción de Paul C. Kersey, *La Tradición*, El Colegio de Michoacán, México, 1999, p. 59.

Instrumentos Musicales: Antiguos y Modernos

A lo antes explicado, sólo habría que agregar algunas breves consideraciones. Como ha quedado dicho, instrumentos como el bajón, las cornetas, sacabuches, chirimías, orlos y cornetillas, además del órgano y el eventual uso del arpa, fueron los que conformaron y dieron cuerpo a la sonoridad en las distintas ceremonias intra y extra muros durante los siglos XVI y XVII. Estos fueron considerados “instrumentos antiguos” por la organología, e incluso los teóricos de entre siglos así los identificaron, dado que de manera gradual algunos iban cayendo en desuso mientras que otros, como los cordófonos, y algunos aerófonos como el oboe y el fagot (considerados “modernos”) empezaban a tener un mayor protagonismo en los conjuntos.¹⁵⁴⁴ Por ejemplo, fray Pablo Nassarre hacia 1700 describió ampliamente las características de varios instrumentos en su *Escuela música según la práctica moderna*, que aunque su título ostenta un aire de vanguardismo, su obra corresponde al auge del barroco musical del siglo XVII. En ella privilegió y fomentó el uso, por ejemplo, de los instrumentos “antiguos” arriba mencionados, además de otros “modernos” como las cuerdas frotadas y clavicordios, pero no contiene referencias a los oboes y las trompas.¹⁵⁴⁵ El autor clasifica los instrumentos musicales según la producción de sonido, y los separa en tres grupos:

- A) Los de “sonido natural” (voz humana –canto–).
- B) Los de cuerda: en los que agrupa al arpa, vihuela de mano, lira, cítara, violín, violón, clavicordio.
- C) Los de viento, a los que llama “orgánicos o flatulentos”, y entre ellos se encuentran el bajón, chirimía, flauta, trompeta, órgano, orlo y corneta, entre otros.¹⁵⁴⁶

Si a la voz humana le llama “de sonido natural”, a los de cuerda y de viento los identifica como de sonido “artificial”, debido a que constituyen una extensión del cuerpo humano como productor de sonoridades.

Contrario a lo expresado por Nassarre, por esos mismos años Francisco Valls publicó su *Mapa armónico*, y en la amplia variedad de ejemplos mu-

¹⁵⁴⁴ Dicha transformación fue especialmente más visible en las capillas religiosas: conventuales y catedralicias.

¹⁵⁴⁵ Véase Leza (edit.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4: *La música en el siglo XVIII*, FCE, España, p. 132.

¹⁵⁴⁶ Pablo Nassarre, *Escuela música según la práctica moderna* [1723], tomo II, Herederos de Manuel Román, Impresor de la Universidad, Zaragoza, Edición facsimilar de la Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, España, 1980, pp. 458-481.

sicales que contiene, en una actitud claramente vanguardista no incluyó los instrumentos considerados “antiguos”, incluso ni los que él mismo utilizó en sus propias composiciones años atrás.¹⁵⁴⁷ En su lugar, ofrece en sendos apartados valiosos consejos para combinar con las voces “varios instrumentos” como “violines, obueses, flautas, clarines, trompas de caza”, señalando que algunas de estas combinaciones son muy del estilo de “los italianos”.¹⁵⁴⁸

Más que sólo acompañar y doblar las voces, los consejos de Valls¹⁵⁴⁹ muestran un claro desarrollo de los instrumentos, diferenciado del tratamiento de las voces, como lo es el ejemplo del Motete solo con violines a Nuestra Señora,¹⁵⁵⁰ en el que los violines desarrollan pasajes incluso independientes entre ellos mismos, de marcado dinamismo cercano a los pasajes operísticos de registros sumamente agudos cuya ejecución requeriría la destreza de un instrumentista virtuoso.

Basten por ahora estos dos ejemplos de Nassarre y de Valls para ilustrar un hecho que nos resulta de primera importancia: que la transición entre los siglos XVII y XVIII constituye un periodo fundamental para la modernización de las capillas musicales novohispanas. De esta transformación se desprenden dos puntos fundamentales: Primero, que estos instrumentos aerófonos en el periodo pre-moderno (siglos XVI-XVII) no gozaban aún de “autonomía” alguna que les diera una presencia notable y destacada en la estructura musical. Si bien no hemos tenido total acceso a las fuentes musicales (acervo musical) del siglo XVII guadalajareño ni michoacano, como para analizar con detalle el papel y función de estos instrumentos (lo que sí hemos hecho para la música del siglo XVIII), no resulta difícil deducir con lo conocido hasta ahora, que la principal función de estos instrumentos, en su mayoría, fue doblar o sustituir las voces del canto,¹⁵⁵¹ con el único fin de dar más cuerpo a las partes cantadas por el coro y mantener una afinación más precisa. Los documentos administrativos de ambas catedrales registran a numerosos instrumentistas, pero en las obras musicales no aparecen escritas las partes para tales instrumentos (chirimías, sacabuches,

¹⁵⁴⁷ Leza (edit.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4..., pp. 132-133.

¹⁵⁴⁸ Francisco Valls, *Mapa armónico práctico. Breve resumen de las principales reglas de música, sacado de los más clásicos autores especulativos y prácticos, antiguos y modernos*, h.1742, fols. 172f-175v. Disponible en Biblioteca Nacional de España: <http://bdh.bne.es/bne/search/Search.do?> Consultado en 12 de agosto de 2017.

¹⁵⁴⁹ Barquera y Arroyo, *Ciencia y arte en la música de los siglos XVII al XVIII...*, p. 38.

¹⁵⁵⁰ Valls, *Mapa armónico práctico...*, fol. 176f-179f.

¹⁵⁵¹ Leza (edit.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4..., p. 126.

bajones, cornetas, o el arpa),¹⁵⁵² incluso tampoco aparecen en las primeras décadas del siglo XVIII, aun cuando estos se seguían utilizando aunque de manera esporádica. Esta idea la llevamos aún más allá: la incorporación a las capillas de la nueva instrumentación “moderna” (cordófonos frotados, oboe, fagot, flauta traversa...) fue gradual, al grado de que estos nuevos instrumentos cumplieron en un inicio las mismas funciones que los anteriores, es decir, apoyar a las voces del canto. El salmo *Letatus sum* para ocho voces y dos coros,¹⁵⁵³ de Giovanni Battista Bassani (1657-1716), que se resguarda en la catedral de Guadalajara, podría ser un ejemplo de esto cuando notamos que el violín primero responde como un efecto espejo a lo cantado por el tiple primero, y sólo después de varios compases el instrumento desarrolla pasajes de una cierta “autonomía”. Otro ejemplo coetáneo (1730’s) es la obra anónima en la capilla vallisoletana *Al festejo plausible venid*,¹⁵⁵⁴ para voces y violines. Estos fueron incorporados bajo un tratamiento que tampoco refleja aún un desarrollo del todo independiente de las voces, aunque en algunos pasajes está claramente sugerido. La fuerza de gravedad melódica de las voces todavía termina por imponerse. Pero aun así, el desprendimiento instrumental, como un proceso de independencia armónica y melódica, está latente en estas obras del primer tercio del siglo XVIII. Su escritura revela una insinuación hacia un “lenguaje idiomático” de los instrumentos que por estos años empezó a desarrollarse de manera cada vez más notoria.¹⁵⁵⁵

¹⁵⁵² En el caso del arpa, en la catedral de Guadalajara sólo hacia principios del XIX aparece escrita como *obligada* en los papeles de música. En cambio, en la catedral vallisoletana la parte de arpa aparece en dos obras de Gavino Leal: *Lamentaciones para el miércoles santo*, escrita para violones, bajón, clavecín y dos coros. AMCM, Carpeta 186-A. Y la otra es el *Miserere*, escrito para “...violines, oboe, bajones, arpa, clave y violón”. Violeta Paulina Carvajal Ávila, “Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal”, Tesis de Licenciatura en Música (Musicología), Conservatorio de Las Rosas, A.C., 2007, p. 116.

¹⁵⁵³ AHAG, Fondo musical, GDL0094.

¹⁵⁵⁴ AMCLR, Anónimo, *Al festejo plausible venid*, carpeta 58.

¹⁵⁵⁵ Algunas de las obras del mencionado Bassani (1657-1716) muestran cómo los violines primeros encabezan el desarrollo sumamente colorido de exigente destreza en su ejecución. Otras obras de su autoría, más conservadoras, como el cántico *Magnificat a ocho voces*, para dos coros, evidencia un tratamiento de homofonía más cercano al canto llano, e incluye el *Acompañamiento*, que seguramente se ejecutó con el órgano, o tal vez con el arpa. Este breve pero importante repertorio de Bassani es un ejemplo claro de esa transición sonora y formal a la que nos hemos referido.

Sobre esta idea, Leza sostiene que, para el caso de la música en la península ibérica, “no existía una concepción instrumental independiente del tejido vocal que pudiera considerarse un embrión de la orquesta”.¹⁵⁵⁶ De este modo, los antiguos instrumentos constituyeron una extensión de la voz cantada, y paulatinamente fueron sustituidos por los modernos, que empezaron cumpliendo las mismas funciones que los antiguos, pero al mismo tiempo pregonaron su independencia que finalmente lograron. Al respecto, Storr opina que “los primeros instrumentos musicales eran imitadores melódicos de la voz humana”.¹⁵⁵⁷ Sólo con el paso de los siglos, la música llegó a entenderse como una serie de sonidos no relacionados con la voz e independientes de cualquier asociación verbal”.¹⁵⁵⁸ Llama la atención que este fenómeno haya sucedido mucho más tarde de lo que se creía.

El segundo punto, consecuencia del anterior, es que esta transformación sonora está estrechamente vinculada al surgimiento del concierto moderno (música instrumental),¹⁵⁵⁹ es decir, diferenciado de la música vocal y con un alto nivel de protagonismo en la vida musical. Como se dijo líneas arriba, en el caso de la música sacra, la incorporación de largos pasajes instrumentales en la misa generó la llamada misa concertante, que muchas veces sólo contenía el Kirie y el Gloria porque el resto eran pasajes instrumentales.¹⁵⁶⁰ Esta misa entró en frontal disputa con la interpretación de la misa tradicional. Y aunque en la práctica novohispana las obras analizadas revelan un notable equilibrio entre las partes propias del ritual y las musicales, no es menos cierto que la música llegó a convertirse en el principal factor de asistencia de los fieles a la iglesia, como un espectador que asiste al teatro a deleitarse con la música de su preferencia. Así lo expresó desde el siglo XVI el arzobispo fray Juan de Zumárraga cuando

¹⁵⁵⁶ Leza (edit.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4..., p. 126.

¹⁵⁵⁷ Cfr. Pierre Schafer, *Tratados de los objetos musicales*, Alianza Editorial, España, 1996, p. 15. El autor, siguiendo a Hoffman, sostiene que la música, es decir, “las melodías que hablan el lenguaje superior del reino de los espíritus, no reposan más que en el seno del hombre”, no en la naturaleza.

¹⁵⁵⁸ Anthony Storr, *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, Paidós, España, 2002, p. 94.

¹⁵⁵⁹ Storr, *La música y la mente...*, pp. 43-44, 93-94.

¹⁵⁶⁰ Walter Hill, *La música barroca...*, p. 424.

escribió al rey que “más que por la predicación, los indígenas se han convertido por la música”.¹⁵⁶¹ Años después, el fraile dominico Thomas Gage (1603-1656), en su *The english-american: his travail by the sea and land* (Londres, 1648), expresó que en la ciudad de México, la “música es tan exquisita en ella, que me atrevo a afirmar que las personas acuden a las iglesias más por el deleite de la música que por el gusto de servir a Dios”.¹⁵⁶²

Más allá de si es verdad o no lo antes citado, la música moderna fue resultado de una reinención con la que consiguió un nuevo status y prestigio que por derecho propio se ganó. Y aunque queda fuera de nuestro análisis, vale la pena señalar los alcances que la nueva instrumentación trajo a la música dieciochesca, tanto en la Vieja como en la Nueva España, pues dicho fenómeno musical a su vez dio origen a la creación de nuevos espacios diseñados especialmente para la audición musical instrumental,¹⁵⁶³ así como el aumento de la demanda y fabricación de los instrumentos.

Si el mayor “efecto sonoro” de la fastuosidad y cosmovisión del periodo barroco del siglo XVII fue la policoralidad (en la que las agrupaciones corales eran instaladas en diferentes puntos de la catedral¹⁵⁶⁴), el principal “efecto sonoro” del XVIII transgresor e innovador, fue la combinación tímbrica de los nuevos instrumentos incorporados a las capillas de las iglesias catedrales.¹⁵⁶⁵ La libertad modernizó el arte, y con ello, el artista desplegó un abanico amplio de formas musicales que marcaron el inicio de una música que abrió la senda a una nueva forma de interiorizar la devoción.

¹⁵⁶¹ En María Teresa Suárez, *La caja de órgano en Nueva España durante el barroco*, CENIDIM, México, 1991, p. 65, cita a S. Tattershall (1980).

¹⁵⁶² Robert Stevenson, “La música en el México de los siglos XVI-XVIII”, en Julio Estrada (editor), *La música de México*, tomo I: Historia. Periodo virreinal, UNAM, México, 1984, p. 44.

¹⁵⁶³ Michael Hurd sugiere que la “primera sala de conciertos pública de Europa” fue construida en Londres, en 1678. Por su parte, Nikolaus Pevsner sostiene que “el primer edificio del Reino Unido ideado con el único propósito de llevar a cabo interpretaciones musicales”, fue el Holywell Music Room de Oxford, erigido entre 1742 y 1748. Citado por Storr, *La música y la mente...*, pp. 93-94.

¹⁵⁶⁴ Eva María Tudela Calvo, “Antonio de Salazar (1650-1703) y los villancicos policorales: ¿Suenen, suenen clarines alegres? (1703)”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *I Coloquio Musicat: Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, México, 2006, pp. 105-106.

¹⁵⁶⁵ Ver capítulo IV: Los instrumentos musicales.

CONCLUSIONES GENERALES

I

Al principio de esta investigación y de este texto, nos propusimos un análisis comparativo entre ambas catedrales, principalmente en su práctica musical dieciochesca, con el fin de mostrar que el fenómeno de las catedrales novohispanas no fue un acontecimiento aislado, sino que éstas conformaron un entramado complejo que propició la construcción de significados con afectación mutua. Una de las apuestas fue evidenciar la intensa actividad musical en estas catedrales, contra la idea de que éstas habían permanecido poco activas debido a su relativo aislamiento geográfico, y que por ello sólo habían sido receptoras de los residuos musicales de las catedrales del centro del reino. Se ha evidenciado un valioso dinamismo que forma parte de un proceso de cambios no menos importante.

La notable transformación musical de la que se ha hablado muestra un cambio no sólo en su sentido formal y estético, sino en la propia conciencia del músico que la produjo, del músico que se reconoce libre ante un nuevo rumbo de su creación espiritual. La conciencia estética fue una de las más valiosas aportaciones filosóficas, resultado del proceso iniciado desde tiempos renacentistas y que en buena medida muchos se consideraban deudores de aquellos pensadores italianos.

Los elementos innovadores identificados en el repertorio forman parte de un complejo proceso de desacralización de la música religiosa, aunque parezca una expresión contradictoria. La tensión entre lo textual y lo musical fue un conflicto constante entre músicos y autoridades.¹⁵⁶⁶ No fue sólo la buena vo-

¹⁵⁶⁶ Ver Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música...*, Apartado: “El músico y la música: Aspecto sobre historia de los conceptos”, pp. 194ss. Dos valiosos trabajos so-

luntad de las autoridades eclesiásticas o la sola complicidad de algún canónigo progresista, sino la insistencia y encono de los maestros de capilla lo que generó un torrente musical del que le resultó imposible a la Iglesia esquivarse. Los maestros de capilla (y algunos otros destacados compositores que nunca ocuparon este cargo) fueron como ángeles que crearon su música entre dos mundos: el profano y el sacro, de manera que las tentaciones de los adelantos técnicos, formales e instrumentales, aun siendo contrarios a los preceptos de la música litúrgica, terminaron seduciéndolos. Baste releer las insistencias de un Carlos Pera, Francisco Rueda o Gavino Leal, o los otros músicos que buscando ejercer sus múltiples habilidades y destrezas de ejecución, finalmente encontraron un espacio en la capilla.

Otro ejemplo de esta tensión entre lo moderno y lo antiguo se aprecia en el vocabulario propio de los contemporáneos cuando el cabildo guadalajareño se propuso reformar su Cartilla de coro, en 1747. En este documento se establecieron las festividades anuales y las obligaciones de los miembros del coro y la capilla. Para ello, el cabildo formó una comisión para elaborar dicha Cartilla y ordenó que se procediera con el

...método y orden que en todas las iglesias se acostumbran, arreglada a la antigua que esta Santa Iglesia ha usado, añadiéndole lo moderno que hasta aquí se está practicando, la que [una vez] hecha, se presente en este cabildo, y con la aprobación del ilustrísimo señor obispo, se impetere su conformación ante la católica majestad de nuestro Rey y señor que Dios guarde, para que siendo digna de su aprobación corra impresa y se ponga en observancia para instrucción de los señores capitulares actuales...¹⁵⁶⁷

Aunque hasta ahora se desconoce el documento aludido, es notorio el carácter normativo hacia todo el personal y los “demás ministros de coro de dicha Santa Catedral”, con el fin de lograr un “mayor aumento del culto divino”, sin perder la esencia fundacional de la tradición (“arreglada a la antigua”), pero que a su vez tendiera a modernizar la liturgia, lo que interpretamos como un reconocimiento

bre la compleja y complicada relación entre músicos y autoridades son: el ya citado de Torres Medina, *Los músicos de la catedral metropolitana...*; y Jorge Gómez Naredo, “Jerarquía y resistencia en la catedral tapatía: músicos y cabildo en la segunda mitad del siglo XVIII”, Tesis de Maestría en Historia, Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F., 2007.

¹⁵⁶⁷ AHAG, SC, AC, L11, 15 de abril de 1747, fol. 12v-13f. Cursivas y negritas son nuestras.

a las nuevas formas consensuadas por los capitulares (“añadiéndole lo moderno”). Esta actitud progresista contrasta con lo sucedido pocos años antes en la catedral vallisoletana, cuando el obispo Escalona y Calatayud, en 1732 emitió su Explicación de la cartilla de coro con el fin de corregir los excesos y modas que entorpecían el culto.¹⁵⁶⁸ Exigió la aplicación de la regla y hacer cumplir lo que ahí se manda, so pena de aplicar las multas y sanciones respectivas.

Es notorio el carácter disciplinario imperante que revela el relajamiento tanto de capitulares como de músicos y cantores. Insiste en el cuidado y observación de la vestimenta, la distracción y las ausencias de los cantores y canónigos, además de reiterar la obligatoriedad de la asistencia a determinadas fiestas y de las partes de la misa que deben ser cantadas irremisiblemente.¹⁵⁶⁹ La Iglesia católica, reconocida a sí misma como celosa guardiana de una tradición milenaria, el siglo XVIII la sorprendió más seducida por la innovación y la renovación. En ello, es altamente probable que la impronta criolla y nativa con la que fue recibida la cultura europea, haya jugado un valioso papel en la creación de la nueva realidad musical.¹⁵⁷⁰

II

Por otro lado, debemos reconsiderar que el proceso de emancipación de los músicos fue largo y accidentado.¹⁵⁷¹ En Europa, según Rosen, fue a mediados

¹⁵⁶⁸ AHCM, Sección Capitular, legajo 70, fols. 64-66.

¹⁵⁶⁹ AHCM, Sección Capitular, legajo 70, fol. 65f.

¹⁵⁷⁰ La composición étnica tanto del cabildo como de la capilla fue tema esencial en el proceso de modernización. Aun cuando durante los siglos XVI-XVII las capillas de Guadalajara y Valladolid habían contado con un gran número de músicos y cantores indios, mulatos y criollos, durante el XVIII se propusieron “depurarlas”, tal vez con el fin de contrarrestar el creciente libertinaje que imperaba. Véase AHAG, SG, LA, L8, 22 de agosto de 1719, Fol. 170f-171f. Y Ruiz Caballero, “La música religiosa en Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, p. 246.

¹⁵⁷¹ Tim Blanning explica lastimosamente que en Europa “a los compositores, los cantores y los músicos que trabajaban para los príncipes se les trataba como a los sirvientes que eran, y podían considerarse afortunados si no se les exigía que también trabajaran como ayudantes de cámara o lacayos...”. Tim Blanning, *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*, Ed. Acantilado, Barcelona, España, 2011, p. 29. Parece que en Nueva España no se llegó a tanto, pero lo cierto es que el epíteto de “sirviente” en las listas de trabajadores de la catedral, entre los que están los músicos, es como un fantasma que aparece de manera recurrente en la documentación. Véase *supra*: AHAG, “Salarios que se pagan a los sirvientes de esta Santa Iglesia Catholica...”, 1694.

del siglo XVIII cuando los compositores adquirieron cierto grado de “emancipación del patrocinio de la Iglesia y de las cortes a partir de una nueva fuente de ingresos: la venta de música impresa y el concierto público...”.¹⁵⁷² En los casos de Guadalajara y Valladolid la circulación de impresos fue en cierta medida posible durante todo el siglo gracias al comercio, pero fue sólo hasta finales XVIII y principios del XIX que las impresiones propias fueron realidad, debido a que la imprenta fue establecida en 1793 y 1827, respectivamente.¹⁵⁷³

Otro de los factores que jugó en favor de los compositores en este proceso de renovación fue el surgimiento nuevos temas en la literatura cantada, como las fiestas locales dedicadas a determinados patronos, en lo que influyó de manera importante el nombramiento de la virgen de Guadalupe como “patrona del Imperio en 1743”.¹⁵⁷⁴ Estos nuevos temas fueron proyectados a su vez en nuevas formas compositivas como la cantada, el aria y recitado (sin abandonar los villancicos). Otro factor decisivo fueron los cambios en el proceso enseñanza-aprendizaje y en las relaciones laborales y económicas entre músicos y autoridades, abordados en capítulos anteriores.

La constante movilidad de músicos y música entre las catedrales aquí estudiadas permite identificar claramente dos tradiciones musicales (además del canto llano) que convivieron durante casi todo el siglo. La tradición antigua vinculada a la polifonía española del siglo de oro por ello identificada como tradición castellana o española, referida aquí como estilo antiguo;¹⁵⁷⁵ y la tradición moderna, también identificado como “música suelta” o “música italiana”, de la que algunos declaraban cantar “con arte, gracia y dulzura”.¹⁵⁷⁶ Nos referimos al

¹⁵⁷² Federico Monjeau, *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*, Paidós, Argentina, 2004, p. 32.

¹⁵⁷³ Celia del Palacio Montiel, “La imprenta y el periodismo en las regiones de México (1539-1820)”, en *Comunicación y Sociedad*, núm. 2, julio-diciembre, 2004, pp. 161-184; y María Pilar Gutiérrez Lorenzo y Rebeca Vanesa García Corzo, “Influencias ilustradas: Reformas y transformaciones”, en Thomas Calvo y Aristarco Regalado Pinedo (coords.), *Historia del Reino de la Nueva Galicia*, UdeG, México, 2016.

¹⁵⁷⁴ Nelly Sigaut, “Un nuevo nicho para una nueva imagen”, en Arturo Camacho Becerra (coord.), *Morada de virtudes. Historia y significados en la capilla de la Purísima de la Catedral de Guadalajara*, El Colegio de Jalisco, México, 2010, pp. 67-68.

¹⁵⁷⁵ Algunos músicos al presentarse a solicitar plaza en la capilla, solían aclarar que eran no expertos en “música castellana o antigua”, como lo expresó el cantor Sebastián Santos Placeres, en 1729. Véase Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 505.

¹⁵⁷⁶ Bernal Jiménez, “La música de Valladolid”, II, p. 166.

estilo moderno italiano, que desde la década de los años treinta del siglo XVIII empezó a cultivarse y en el que se desarrollaron estilos como el galante, hasta llegar a las formas operísticas y virtuosas del último tercio del siglo.¹⁵⁷⁷

III

Como se advierte a lo largo de esta investigación, las referencias empíricas indican que estas transformaciones sonoras deben ser entendidas como un triunfo que revolucionó la música tanto sacra como profana. Pero la pregunta sería en todo caso: ¿un triunfo de quién sobre qué? La respuesta tendría que desglosarse en varios sentidos. Primero, un declarado triunfo de la música sobre el texto, del instrumento sobre lo cantado, puesto que la instrumentación tomó un papel central y protagónico dentro de la propia construcción sonora. Segundo, esto indica un triunfo del gremio de los músicos frente a sus mecenas,¹⁵⁷⁸ que aunque algunos hayan mostrado cierta afinidad por las innovaciones en determinados periodos, en el fondo estaban conscientes de su responsabilidad como custodios de una tradición milenaria, cuya persistencia y sobrevivencia debía estar siempre al servicio de Dios, y no de las personas. Esto no debe impedir reflexionar sobre la idea de un posible proyecto de estos cabildos eclesiásticos, que en su relativo aislamiento geográfico (un poco fuera del alcance de la vigilancia metropolitana) y en su necesidad y obligación de cumplir con su misión evangelizadora, se vieron con amplia posibilidad y margen de aplicación de sus decretos y constituciones, privilegiando el funcionamiento de facto de todo el aparato ritual-litúrgico, sobre las limitaciones prácticas presentadas.¹⁵⁷⁹ Incluso en algunos casos podría destacarse el gran afecto que algunos obispos mostraron hacia la música, como el caso de Escalona y Calatayud (1725-1737) y

¹⁵⁷⁷ Ruiz Caballero, “La música religiosa en Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, p. 259.

¹⁵⁷⁸ Tenenti, *La Edad Moderna...*, p. 354.

¹⁵⁷⁹ Waisman sostiene que “Las bases de la organización política y religiosa, de los derechos y obligaciones de los naturales, del sistema impositivo, todas quedaron establecidas hacia 1600, por la acción o incluso por la indecisión de la Corona —ya que muchos de los problemas para los que Felipe II no encontró solución satisfactoria quedaron para siempre en un estado de suspensión, en el que la práctica y no una normativa legal guiaba el curso de acción—.” Leonardo J. Waisman, “La América española: Proyecto y resistencia”, en John Griffiths y Javier Suárez-Pájares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II. Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVII*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), España, 2004, p. 506.

Sánchez de Tagle (1757-1772) en Michoacán, o Gómez de Parada (1725-1751) y fray Antonio Alcalde (1771-1792) en Guadalajara. La combinación de estos elementos marcó un interesante escenario en la construcción de esta cultura musical como un triunfo de estas catedrales en el que nos decantamos por destacar en esta investigación el papel y la labor del músico, como se ha sostenido, aunque no como factor único.

Por otra parte, nos volvemos a preguntar ¿quiénes ganaban con esta transformación musical? Nos queda claro que el arte musical en sí fue el principal beneficiado, y con ello los músicos quienes se configuran en este entramado como artífices de una nueva concepción de las “bellas artes”.¹⁵⁸⁰

Ahora bien, como se abordó en el capítulo IV, sobre la dinámica de los instrumentos musicales, esta idea de triunfalismo permea distintos ámbitos de la cultura novohispana y de su proceso innovador. Para autores como Emili Male está claro que el mencionado Concilio de Trento (1545-1563), en su larga lucha contra el protestantismo estableció el germen triunfalista a través de normas disciplinarias y devocionales pero también a través del arte.¹⁵⁸¹ En pintura, por ejemplo, aumentó la producción de cuadros alusivos a los triunfos de la virgen y los santos (san Pedro, san Pablo...),¹⁵⁸² además de los conocidos triunfos de los ángeles y arcángeles.¹⁵⁸³ Se podría pensar incluso como lo hace Ortega y Medina¹⁵⁸⁴ con respecto de vincular a Trento como parte de un proceso de modernidad,¹⁵⁸⁵ y en este sentido pensar un macro triunfo de la iglesia católica sobre el naciente protestantismo, como lo sugiere Male. Lo cierto es que este proceso se presenta como una serie de triunfos que finalmente inciden en una nueva concepción del arte y del artista. Hablar pues de esta transformación sonora y formal de la música de estas catedrales como un triunfo, supone articular un amplio proceso que en su nivel micro pudimos detectar con claridad en la práctica musical dieciochesca.

¹⁵⁸⁰ Véase Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, España, 2004.

¹⁵⁸¹ Emile Male, *El arte religioso. Del siglo XII al siglo XVIII*, FCE, México, 1952, pp. 160-161.

¹⁵⁸² Nelly Sigaut, “El uso de la emblemática en un programa catedralicio”, en Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal (eds.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, El Colegio de Michoacán, Conacyt, México, 2002, p. 123.

¹⁵⁸³ Véase Nelly Sigaut, “La música celestial en la catedral de México”, en *Entre cielos e infiernos: memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz, Bolivia, Fundación Visión Cultural, 2010.

¹⁵⁸⁴ Ortega y Medina, *Reforma y modernidad*, p. 143.

¹⁵⁸⁵ Cfr. Guillermo Zermeño, “Historia, experiencia y modernidad en Iberoamérica, 1750-1850”, pp. 551-553.

IV

Otro aspecto que se defiende en este trabajo es que la naturaleza de estos recintos debe ser explicada a partir de su propia realidad y de sus propias experiencias, más que a partir de modelos que explican otras realidades en otras latitudes. Es decir, los referentes empíricos que nos detallan la cotidianidad de sus músicos y los mecanismos por los que en estas catedrales se construyó un complejo sistema litúrgico-musical, son las evidencias de las que debemos partir para conocer sus procesos históricos y lo poco o mucho que éstas hayan logrado, y no medir tales logros considerando solamente si en ellas se interpretó música de tales o cuales compositores de renombre. La realidad propia e inmediata a estas catedrales fue la que mayor significado cobró para ellas mismas, aunque siempre con el deseo de proyectarse y de figurar entre las grandes catedrales de la cristiandad. Esto se evidencia con el hecho de que el carácter de relativo aislamiento geográfico de éstas no fue impedimento para que se estuviera al día en los adelantos tecnológicos y musicales, en autores progresistas, así como en repertorio y tratados en los que se discutían las ideas tanto innovadoras como conservadoras del quehacer musical. En las bibliotecas de algunos de estos músicos figuraron autores como Cerone, Nassarre, Valls, Torres, Bermudo, entre otros, evidenciando con ello esa preocupación por mantener actualizado el oficio, tanto en lo práctico como en lo teórico.

El problema histórico planteado al inicio, en la Introducción general, se intentó aclarar en la medida en que fueron contrastadas las normas y las prácticas, de lo cual devino esta caracterización de ambas catedrales. Valladolid siempre tuvo presente (por lo menos hasta fines del siglo XVIII) el conflicto de confrontarse al mismo tiempo con la diócesis de México y de la Guadalajara, sea por problemas de jurisdicciones o de facultades, hasta que finalmente el veredicto terminó beneficiando a Guadalajara, la que en repetidas ocasiones hizo valer su condición de sede de la Real Audiencia, así como poseedora de un inmenso territorio que gobernó civil y eclesiásticamente. Valladolid aplicó sus amplios recursos económicos para conformar una capilla fastuosa, perfectamente cuidada y atendida, procurando que los dineros no fueran impedimento para desmerecer el lucimiento de la liturgia, aunque en algunas ocasiones Guadalajara pudo detectar ciertas flaquezas de la michoacana, y aprovechó para “hacer conveniencia” y lograr atraer a músicos, pese a su mayor lejanía geográfica respecto al centro del reino.

Ambas catedrales experimentaron un notable crecimiento durante el siglo XVIII, con altibajos que cada una debió enfrentar con sus propios recursos. Hacia el primer tercio del siglo fue notable una etapa de marcados intercambios entre ambas catedrales, de carácter local y regional. De ello se destaca el impor-

tante “repliegue”¹⁵⁸⁶ experimentado por ambas, en el que se apostó de manera importante por los recursos propios, ya sean locales o regionales (“escuela local”), que en el caso de la guadalajarensis, la escoleta tuvo un papel fundamental en la preparación de sus propios músicos. Por otra parte, la composición étnica de las capillas mostró una destacada presencia nativa y afrodescendiente, atrayendo además un importante número de músicos de zonas aledañas a las ciudades.

En la medida que avanzó el siglo, en un segundo momento a partir de la década de 1730, aumentó el intercambio pero también con el resto de las catedrales del reino. Ambas apostaron por impulsar la actividad artística y musical al atraer a músicos de Puebla, Toluca y ciudad de México, así como la presencia de músicos peninsulares e italianos. Uno de los tópicos elegidos para mostrar esta competencia entre ambas catedrales, fue su preocupación por poseer “el mayor, mejor y más perfecto órgano de todo el reino”, como quedó dicho, y fue el templo michoacano el que dio mayor muestra de grandeza al superar su órgano al guadalajarensis, construidos ambos por el mismo artífice. Michoacán mostró pues, una constante preocupación por elevar la calidad de sus músicos y su capilla, reformando sus estatutos y sus formas de culto, así como fomentado diversas expresiones artísticas. Fue tal vez su etapa de mayor esplendor musical, que concluyó con el largo magisterio de Gavino Leal, en 1750.

Por otra parte, Guadalajara había adelantado a Valladolid en la renovación de sus cantoriales con un proyecto sistemático de elaboración iniciado desde la década de 1720, y durante treinta años aproximadamente, bajo el pincel de Sebastián Carlos de Castro y Juan de Dios Rodríguez Coronado, quienes elaboraron alrededor de una veintena de libros de coro que actualmente conforman la parte más exquisita de la colección. Por su parte, la sede michoacana, aunque algunos de los libros de coro que resguarda son del siglo XVI y XVII, la mayor actividad de copiado y elaboración se realizó hacia finales del XVIII.¹⁵⁸⁷

¹⁵⁸⁶ Término utilizado por Mazín, “La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de Valladolid de Michoacán (siglos XVI-XVIII)”, p. 211. El autor detectó una marcada competencia entre las dos catedrales, principalmente en lo que él llamó una “primera etapa” para la catedral de Valladolid, registrada cronológicamente entre 1580 y 1632, aproximadamente. En nuestra investigación se detectó que esta notable competencia se prolongó por varias décadas más, hasta ya entrado el siglo XVIII.

¹⁵⁸⁷ Mary Ann y Harry Kelsey, *Inventario de los libros de coro de la Catedral de Valladolid-Morelia*, El Colegio de Michoacán, Consejo de Cultura de la Arquidiócesis de Morelia, México, 2000, p. 10. En esta misma obra véase la “Introducción” de John Koegel, p. 15.

Hacia la segunda mitad del siglo, la sede michoacana dio un gran paso en materia musical al establecer el Colegio de infantes (1765), que se convirtió en una valiosa institución productora de músicos y cantores, o como lo expresa su principal estudiosa, la Dra. Carvajal, fue un “semillero de la tradición musical de la Catedral”.¹⁵⁸⁸ En el templo tapatío esta función la cumplió la mencionada escoleta, con todos sus altibajos, y para la fundación de su colegio de infantes tuvo que esperar hasta el siguiente siglo.

Fueron Francisco Rueda en Guadalajara (1750-1769), y Juan de Mendoza en Valladolid (1750-1770), quienes continuaron el proceso de importantes transformaciones sonoras y formales en sus respectivas capillas, justo cuando en la catedral de México se encontraba el más importante compositor de este periodo, y que lo fue para toda la etapa novohispana: Ignacio Jerusalem y Stella (1750-1769). Luego de este tercer momento y tras la muerte de estos maestros de capilla, fue la de Valladolid la que mostró un fuerte rezago en producción musical local bajo la dirección de Carlos Pera, aunque en otros aspectos registró notables logros como el aumento de número de músicos en la capilla. Mientras que su producción musical dependió de la provisión bajo contrato de Antonio Juanas (maestro de capilla de la catedral de México), Guadalajara contó entre sus músicos a los hermanos José María Placeres (1770-1773) y Miguel Placeres (1775-1803), además de Pedro Regalado Támez, quienes compusieron una importante cantidad de obras para la catedral. Estos autores, junto con la producción de Rueda, constituyen la mayor presencia de autores en el repertorio guadalajareño, cerrando así un siglo de valiosos contrastes e importantes contribuciones a la historia de la música litúrgica regional novohispana.

Los dos recintos mostraron un importante periodo de florecimiento hacia la primera mitad del siglo, cuando ambos realizaron su Dedicación y Consagración, en el marco de una relativa estabilidad económica que también les permitió construir los órganos más grandes que habían poseído. Se detecta también periodos de una notable armonía entre el cabildo y los obispos, lo que seguramente influyó en el funcionamiento y el crecimiento, así como en una mayor atención a la música.

Los conflictos entre las diócesis de Valladolid y Guadalajara que finalmente generó la adición del territorio a Guadalajara, hicieron que ésta experimentara un florecimiento prolongado, incluso de manera más marcada hacia el último tercio del siglo XVIII, según lo apuntó Serrera Contreras.¹⁵⁸⁹

¹⁵⁸⁸ Carvajal, “El Colegio de Infantes del Salvador y Santos Ángeles...”.

¹⁵⁸⁹ Serrera, *Guadalajara ganadera. Estudio regional...*, pp. 144ss.

Todas estas tensiones y complejas relaciones políticas y económicas entre ambas ciudades y su catedral, lejos de resolver problemas “residuales” y marginales del reino, terminaron creando un poderoso eje Guadalajara-Valladolid por el que circularon amplios saberes humanísticos y científicos en ambos sentidos, además de toda una vasta cultura material que dio origen a un centro articulador de una amplia región con características propias, con una tradición musical renovada con elementos modernos, como lo hicieron otras urbes del viejo y del Nuevo Mundo.

La pregunta central de este trabajo, así como su hipotética respuesta inicial, permiten caracterizar y constatar estas relaciones musicales intercatedralicias como una rica producción de sentido, de conocimiento, de materia cultural y artística, y con un gran dinamismo. Esta realidad musical que tanto se ha referido en esta investigación, no fue pasiva ni estuvo determinada solamente por el cumplimiento puntual de lo indicado por la norma, sino que fue definida por una libertad pragmática encabezada por músicos que lograron dibujar un amplio panorama de posibilidades futuras, para beneficio de la propia práctica musical.

En el sentido en que Elliot se pregunta: “¿qué es lo que buscamos cuando intentamos comparar?”.¹⁵⁹⁰ Una de las respuestas sería: semejanzas y diferencias. Ante el mismo problema de ambas catedrales, de suministrar música y músicos y demás elementos para su liturgia, Valladolid contó siempre con el factor económico que le permitió adquirir música de cierto reconocimiento a nivel del reino, aun cuando no tuviera entre las filas de la capilla a un músico diestro en composición. El maestro de capilla de la catedral de México, Antonio Juanas, vino a resolver este problema. Por su parte, en el mismo periodo (finales del siglo XVIII) Guadalajara fue cuando tuvo en su capilla a uno de sus músicos más productivos: Miguel Placeres. En este mismo sentido, pero en otro rubro, el poder económico de Valladolid, no igualado por Guadalajara en ningún momento del periodo estudiado, parece haber sido compensado por ésta en cierta medida a través de dos factores fundamentales: 1) la Real Audiencia, cuya influencia otorgó poder y capital político a las élites guadalajarenses, con miras a consolidar un proyecto regional fuerte; y 2) el vasto territorio de su diócesis que a la larga (final del siglo) requirió un aparato eclesiástico más complejo para su administración, de manera fue convirtiendo lentamente a la ciudad en una entidad que demandó mayores servicios para atender a un mayor número de personas. Esto a su vez propició el establecimiento de la Universidad (1792)

¹⁵⁹⁰ Elliot, “Historia comparativa”, p. 235.

y de la imprenta (1793), elementos de los que careció Valladolid durante todo el siglo XVIII.

Para finalizar valga esta última reflexión: dentro de estas posibilidades reales para la música religiosa se encontraba el tremendo problema de la sacralidad y la profanidad, que en más de una ocasión ocupó la mesa de discusión entre autoridades, músicos y otros artífices, pues para la sonoridad de la liturgia la música no era un simple ornamento sino un instrumento central de comunicación divina,¹⁵⁹¹ y los músicos aquí estudiados estaban plenamente conscientes de ello. Aun cuando el texto (salmos, himnos...) siempre encontró un sentido más profundo cuando se acompañaba de la música, la música misma en su función psicológica es un “arte independiente” que por sí sola puede estimular las emociones y la voluntad, sin que necesariamente se tenga que hacer acompañar de la palabra cantada.¹⁵⁹² En este sentido, la música suele tener un efecto emocional mayor y más rápido que el que produce la palabra en sí, de manera que se vuelve un medio eficaz que facilita la evangelización y devoción. En ello radicó la explotación racional de su inmenso potencial. Mircea Eliade sostiene que “...el mundo profano en su totalidad, el cosmos completamente desacralizado, es un descubrimiento reciente del espíritu humano... la desacralización caracteriza la experiencia total del hombre no religioso de las sociedades modernas...”.¹⁵⁹³ Y agrega: “Así como la naturaleza es el producto de una secularización progresiva del cosmos obra de Dios, el hombre profano es el resultado de una desacralización de la existencia humana...”.¹⁵⁹⁴ La producción musical, dieciochesca y moderna, supuso el inicio de una música todavía sacra, aunque cada vez menos litúrgica y tal vez más humana.

¹⁵⁹¹ Elie Siegmeister, *Música y Sociedad*, (1938) Siglo XXI, México, 1980, pp. 28-33.

¹⁵⁹² Arthur Schopenhauer, *Pensamiento, palabra y música*, Biblioteca EDAF, España, 2003, pp. 177-178.

¹⁵⁹³ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, (1957) Paidós, España, 1998, p. 16.

¹⁵⁹⁴ Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 149.

ARCHIVOS CONSULTADOS

ARANG	Archivo de la Real Audiencia de Nueva Galicia (Guadalajara, Jalisco, México).
ACCMM	Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (Ciudad de México).
AGI	Archivo General de Indias, Sevilla (España).
AGN	Archivo General de la Nación (México).
AHAG	Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (Jalisco, México).
AHCG	Archivo Histórico de la Catedral de Guadalajara (Jalisco, México).
AHCM	Archivo Histórico de la Catedral de Morelia (Michoacán, México).
AHMM	Archivo Histórico Municipal de Morelia (Michoacán, México).
AHEJ	Archivo Histórico de Estado de Jalisco (México).
AIPG	Archivo de Instrumentos Públicos de Guadalajara (Jalisco, México).
AMG	Archivo Municipal de Guadalajara (Jalisco, México).
AMHCR	Archivo Musical Histórico del Conservatorio de las Rosas (Morelia, Michoacán, México).
AMCM	Archivo Musical de la Catedral de Morelia (México)
AHSMG	Archivo Histórico del Sagrario Metropolitano de Guadalajara (Jalisco, México).
APSMM	Archivo Parroquial del Sagrario Metropolitano de Morelia (Michoacán, México. Consultado en www.familysearch.org).
BPEJ	Biblioteca Pública del Estado de Jalisco (México).

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Rodolfo, “Frailes a la defensiva: la imposición del subsidio eclesiástico en el arzobispado de México a principios del siglo XVIII”, en *Letras Históricas*, núm. 9, Otoño 2013-invierno 2014.
- Alcalde, Antonio, *El canto de la misa*, Sal Terrae, Santander, 2002.
- Álvarez Moctezuma, Israel, “*Civitas templum*. La fundación de la fiesta de corpus”, en Montserrat Galí Boadella y Morelos Torres Aguilar (eds.), 3° Coloquio *Musicat. Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi*, UNAM-BUAP, México, 2008.
- _____, “Rumores de papel. Indicios y reconstrucciones de los instrumentos (y sus ministriles) en la Catedral Metropolitana de México”, en Lucero Enríquez (edit), *IV Coloquio Musicat, Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009.
- Ann, Mary y Harry Kelsey, *Inventario de los libros de coro de la catedral de Valladolid-Morelia*, El Colegio de Michoacán, Consejo de Cultura de la Arquidiócesis de Morelia, México, 2000.
- Antúnez, Francisco, *La capilla de música de Durango. Siglos XVII y XVIII*, impreso por el autor, México, 1970.
- Arasse, Daniel, “El artista”, en Michel Vovelle (y otros), *El hombre de la Ilustración*, Alianza Editorial, España, 1992.
- Aretz, Isabel (relatora), *América Latina en su música*, Ed. Siglo XXI, 1977.
- Argullol, Rafael, *Tres miradas sobre el arte*, Icaria Editorial, España, 1985.
- Ayarra Jarné, José Enrique, *La música en la catedral de Sevilla*, Obra Cultural de la Caja de ahorros Provincial San Fernando, Sevilla, 1976.
- Baqueiro Foster, Gerónimo, *Historia de la música en México*, tomo I, 3ts, SEP, INBA, México, 1964.
- Barrington Moore Jr., *La injusticia. Bases sociales de la obediencia y la rebelión*, UNAM, México, 1996.

- Barwick, Steven, *Sacred vocal polyphony in early colonial Mexico*, Tesis doctoral, Harvard University, 1949.
- Barzun, Jacques, *Del amanecer a la decadencia. Quinientos años de vida cultural en Occidente (De 1500 a nuestros días)*, Ed. Taurus, España, 2001.
- Basalenque, Diego, *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*, Morelia, Balsal, 1989.
- Bautista Plaza, Juan, *Música colonial venezolana*, Editorial Arte/Caracas, Caracas, 1958.
- Becerra Jiménez, Celina G y Rafael Camacho Escamilla, “Instrumentos musicales en la Catedral de Guadalajara en el siglo XVIII”, en 4° Coloquio Musicat, *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009.
- Becerra Tanco, Luis, *Felicidad de México*, Imprenta de Juan de Zúñiga, Madrid, 1745.
- Beltrando-Patier, Marie-Claire (dir.), *Historia de la música La música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días*, Ed. Espasa, España, 1997.
- Bernal Jiménez, Miguel, “La música en Valladolid de Michoacán”, en *Nuestra Música*, año VI y VII, núms. 23, 24 y 25, 1951-1952.
- _____, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid. Siglo XVIII*, Sociedad Amigos de la Música, Universidad Michoacán de San Nicolás, Editorial “Cvltvra”, Morelia, 1939.
- _____, *Los tres géneros de música sagrada*, Escuela Superior de Música Sagrada, Morelia, 1939.
- Berthe, Jean-Pierre y Óscar Mazín (edits.), *Reinar por ‘relación y noticia’. Cinco informes del obispado de Michoacán (1619-1649)*, El Colegio de San Luis, México, 2018.
- Blacking, John, *¿Hay música en el hombre?*, Alianza Editorial, España, 2015.
- Blanning, Tim, *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*, Ed. Acantilado, Barcelona, España, 2011.
- Boecio, *Sobre el fundamento de la música*, Ed. Gredos, España, 2009.
- Bombi, Andrea, *Entre tradición y modernidad. El italianismo musical en Valencia (1685-1738)*, Institut Valencià de la Música, España, 2011.
- Bone, Philip, *The guitar & mandolin. Biographies of celebrated players and composers for these instruments*, Schott & Co., London, 1914.
- Bourdieu, Pierre, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Anagrama, España, 2007.
- Brading, David, *Una Iglesia asediada: el obispado de Michoacán, 1749-1810*, FCE, México, 1994.

- Bukofzer, Manfred F., *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Alianza Editorial, España, 1947.
- Burgess, Clive y Andrew Wathey, “Cartografías del paisaje sonoro: la música sacra en las ciudades inglesas, 1450-1550” en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), Valencia, Universidad de Valencia, 2005.
- Burke, Peter, *¿Qué es historia cultural?*, Paidós, Barcelona, 2006.
- Butler, Albano, *Fiestas móviles, ayunos y otras observancias, y ritos anuales de la Iglesia Catholica*, Casa de la Viuda, e Hijos, Valladolid, 1791.
- Cabrera y Quintero, Cayetano, *Escudo de armas de México: celestial protección de esta nobilísima ciudad de la Nueva España y de casi todo el Nuevo Mundo, María Santísima, en su portentosa imagen del mexicano Guadalupe...*, Imprenta de la viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, México, 1746.
- Calabrese, Omar, *El lenguaje del arte*, Piados, Barcelona, España, 1982.
- Calvo, Thomas, “La jura de Fernando VI en Guadalajara (1747): de la religión real a la festividad”, en *Takwá*, núm. 8, Otoño 2005.
- _____, “Una pastora y su rebaño en las praderas del tiempo: catedral y ciudad”, Arturo Camacho Becerra (coord. gral.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo I, El Colegio de Jalisco, México, 2012.
- Camacho Becerra, Arturo, Patricia Díaz Cayeros y Daniela Gutiérrez, “Llamado a sermón. Sobre el reglamento de campanas de la Catedral de Guadalajara”, en Lucero Enríquez (ed.), 4° Coloquio Musicat: *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009.
- Camacho Becerra, Juan Arturo (coord.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, Tomo I, México, El Colegio de Jalisco, 2012.
- Camacho, Edmundo, “Método iconográfico en el estudio del arpa en la Nueva España”, en *Cuadernos de Iconografía Musical*, vol. 1, octubre de 2014, UNAM.
- Camino, Francisco, *Barroco. Historia, compositores, obras, formas musicales, discografía e intérpretes de la música barroca*, Ollero & Ramos Editores, España, 2002.
- Campos, Rubén M., “Los instrumentos musicales de los antiguos mexicanos”, en *Anales del Museo Nacional de Arqueología. Historia y Etnografía*, Época 5ª, Tomo I, No. 4, Tomo 20 de la colección, México, 1925.
- _____, *El folklore y la música mexicana*, SEP, México, 1928.
- Carpentier, Alejo, *El músico que llevo dentro*, Alianza Editorial, Madrid, [1987], 1995.
- _____, *La música en Cuba*, FCE, [1947], 1984.

- Carrera Stampa, Manuel, *Los Gremios de mexicanos. La organización gremial en Nueva España, 1521-1861*, Prólogo de Rafael Altamira, EDIAPSA, México, 1954.
- Carreras, Juan José, “De Literes a Nebra: La música dramática entre la tradición y la modernidad”, en Malcom Boyd y Juan José Carreras (edits.), *La música en España en el siglo XVIII*, Cambridge University Press, Madrid, 2000.
- _____, “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural” en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (edits.), Valencia, Universidad de Valencia, 2005.
- Carreño A., Gloria, *El Colegio de Santa Rosa María de Valladolid, 1743-1810*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, 1979.
- Carvajal Ávila, Paulina, “Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal”, Tesis de Licenciatura en Música en el área de Musicología, Conservatorio de Las Rosas, A.C., 2007.
- _____, “El Colegio de Infantes del Salvador y Santos Ángeles. Semillero de la tradición musical de la Catedral de Valladolid de Michoacán”, Tesis de Maestría, El Colegio de Michoacán, 2010.
- _____, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, Tesis Doctoral: Ciencias Humanas: Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán, 2014.
- Castagna, Paulo, “Prescripciones tridentinas para la utilización del estilo antiguo y del estilo moderno en la música religiosa (1570-1903)”, Ponencia presentada en el I Congreso Internacional de Musicología (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, octubre, 2000). Traducción del portugués al castellano de Mónica Vermes.
- Castañeda, Carmen, *La educación en Guadalajara durante la Colonia, 1552-1821*, El Colegio de Jalisco-El Colegio de México- México, 1984.
- Castañeda, Daniel y Vicente T. Mendoza, *Instrumental precortesiano, tomo I.- Instrumentos de percusión*, Museo Nacional de Arqueología y Etnografía, México, 1933.
- Castro Gutiérrez, Felipe, *La extinción de la artesanía gremial*, UNAM, México, 1986.
- Castro Morales, Efraín, *Los órganos de la Nueva España y sus artífices*, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, Puebla, 1989.
- Céspedes del Castillo, Guillermo, *América Hispánica, (1492-1898)*, Fundación Jorge Juan Marcial Pons Historia, Madrid, 2009.
- Chamorro, Arturo, *Los instrumentos de percusión en México*, Colegio de Michoacán, CONACYT, México, 1984.

- Charles Pepe, Edward, "The Zaragozan organ builder Joseph Francisco Nassarre Cimorra (1701-1737): contributions towards a biography", *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, núm. 30, Zaragoza, España, 2014.
- Chartier, Roger, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución Francesa*, Gedisa, España, 2003.
- Claro Valdés, Samuel, *Oyendo a Chile*, Ed. Andrés Bello, Chile, 1979.
- Códice Sierra Texupán* de la Mixteca Alta de Oaxaca. Se trata de un libro de gastos del pueblo de Santa Catalina Texupán (1551-1564). Disponible en <http://bdmx.mx/documento/codice-sierra-texupan> Consultado el 13 de febrero de 2017.
- Colombres, Adolfo, *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento independiente*, Conaculta, México, 2014.
- Comisión Diocesana de Música Sacra, *La voz de la Iglesia. Sobre música sagrada*, Guadalajara, 1960.
- _____, *Música y liturgia*, Guadalajara, Jalisco, 1961.
- Concilio de Trento, El Sacrosanto y Ecuménico*, Imprenta de D. Ramón Martín Indár, Barcelona, 1847.
- Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V*, ilustrado y anotado por Basilio Arrillaga, edición de Mariano Galván Rivera, segunda edición en latín y castellano, Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, Barcelona, 1870.
- Concilio Provincial Mexicano IV [1771]*, Edición de Rafael Sabás Camacho, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, México, 1898.
- Concilios Provinciales Primero y Segundo, celebrados en la muy noble y muy leal ciudad de México, presidiendo el Ilmo. Y Rmo. Señor Don Fr. Alonso de Montúfar: En los años de 1555 y 1565. Dalos a luz el Ilustrísimo señor Don Francisco Antonio Lorenzana, arzobispo de esta Santa Metropolitana Iglesia*, 1768, Ciudad de México, Imprenta del Superior Gobierno, del Br. D. Joseph Antonio de Hogal, 1768.
- Contreras Arias, Guillermo, *Atlas cultural de México: Música*, SEP, INAH, Ed. Planeta, México, 1988.
- Cortés Hernán y Angélica Guerrero, *Acercamientos a la música del siglo XVIII en la catedral de Valladolid, hoy Morelia*, Catedral de Morelia Ed., México, 2013.
- Cuarto Centenario de la fundación del obispado de Guadalajara, 1548-1948*, Artes Gráficas, S.A., Guadalajara, Jalisco, 1948.
- Davies, Drew Edward, "El triunfo de la Iglesia: villancicos dieciochescos para san Pedro", en Patricia Díaz Cayeros (ed.), 2° Coloquio Musicat: *Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2007.

- _____, “Contrafactos y géneros discursivos”, en Lucero Enríquez Rubio (coord. y edit.), *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: Testimonios de innovación y pervivencia*, vol. I, UNAM, México, 2014.
- _____, “El repertorio italianizado de la catedral de Durango en el siglo XVIII”, en *I Coloquio Musicat: Música, catedral y sociedad*, UNAM, México, 2006.
- _____, “The italianized frontier: Music at Durango cathedral, español culture, and the aesthetics of devotion in eighteen-century New Spain”, Tesis Doctoral, Universidad de Chicago, EU, 2006.
- _____, “Villancicos from Mexico city for the Virgin of Guadalupe”, *Early Music*, vol. XXXIX, núm. 2, 2011.
- _____, “Villancicos y cantadas en la catedral de México”, en Lucero Enríquez, Drew Edward Davies y Analía Chernavsky, *Catálogo de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, vol. I: *Villancicos y cantadas*, UNAM, Adabi, Cabildo Catedral Metropolitano de México, Conacyt, México, 2014.
- _____, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, UNAM, IIE, ADABI, México, 2013.
- _____, “La armonía de la conversión: ángeles músicos en la arquitectura novohispana y el pensamiento agustino-neoplatónica”, en Lucero Enríquez (ed.), *4° Coloquio Musicat: Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009.
- Dávila Garibi, J. Ignacio, *Apuntes para la historia de la Iglesia en Guadalajara*, tomo III, vol. 2, Editorial Cvltura, T. G., S. A., México, D.F., 1963.
- De Covarrubias Orozco, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Luis Sánchez Impresor del Rey, Madrid, 1611.
- De Florencia, Francisco, *Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia (1694)*, Edición facsimilar de El Colegio de Jalisco, México, 1984.
- De Híjar y Ornelas, Tomás, “Las sedes provisionales de la Catedral de Guadalajara”, en Arturo Camacho Becerra (coord. gral.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo I, El Colegio de Jalisco, México, 2012.
- De la Cruz, Juan, *Música y Religión*, Editorial Monte Carmelo, Burgos, 1951.
- De la Mota Padilla, Matías, *Historia de la Nueva Galicia de la América septentrional (1742)*, UdeG, IJAH, INAH, México, edición de 1973.
- De la Rosa y López, Simón, *Los seises de la catedral de Sevilla*, Imprenta de Francisco de P. Díaz, Sevilla, 1904.

- De María y Campos, Armando, *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España (siglo XVI-XVIII)*, D. Costa-Amic, Editor, México, D.F., 1959.
- De Mendoza, Juan, *Letras de villancicos que se han de cantar en la santa iglesia catedral de la ciudad de Valladolid en los maitines de la solemne festividad de el nacimiento de Nuestro redemptor Jesu-Christo*, Imprenta del Ldo. Joseph de Jáuregui, México, 1768.
- De San Gerónimo, Manuel, *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen*, tomo VI, Impresor de su Majestad Gerónimo Estrada, Madrid, 1710.
- Del Palacio Montiel, Celia, “La imprenta y el periodismo en las regiones de México (1539-1820)”, en *Comunicación y Sociedad*, núm. 2, julio-diciembre, 2004.
- Del Palacio, Refugio, *La catedral de Guadalajara*, Artes Gráficas, S.A., Guadalajara, 1948.
- Delgado Parra, Gustavo, *Los órganos históricos de la catedral de México. Contexto histórico y análisis de su composición fónica*, UNAM, México, 2005.
- Díaz Blanco, José Manuel, “La empresa esclavista de don Pedro de la Barrera (1611): Una aportación al estudio de la trata legal de indios en Chile”, en *Revista Estudios Humanísticos. Historia*, núm. 10, 2011.
- Díaz Cayeros, Patricia, “El órgano de Félix Izaguirre y los organistas de la catedral de Puebla”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *I Coloquio Musicat: Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, México, 2006.
- _____, *Ornamentación y ceremonia. Cuerpos, jardín y misterio en el coro de la catedral de Puebla*, UNAM-IIE, México, 2012.
- Diez-Canedo Flores, María, “Perspectiva general de la flauta travesa en la Nueva España de 1700 a 1780: uso y repertorio. Estudio del cuaderno de flauta travesa *XII Sonatas a Solo Flauta, é Basso di Pietro Locatelli* y otros autores, México, 1759”, Tesis de Doctorado en Música, UNAM, México, 2014.
- Domínguez Michael, Christopher, *Vida de Fray Servando*, Ed. Era, Conaculta, INAH, México, 2005.
- Domínguez-Gutiérrez, Silvia (et al.), *Guía para elaborar una tesis*, McGraw Hill, México, 2009.
- Duforcq, Norbert, *Breve historia de la música*, FCE, México, tercera reimpresión 1981.
- Durán Moncada, Cristóbal, “Entre la norma y la práctica. Músicos y cantores en la catedral de Guadalajara, siglos XVII-XVIII”, en Anastasia Krutitskaya y Édgar Alejandro Calderón Alcántar (coords.), *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, UNAM, México, 2017.

- _____, “Los órganos de Nazarre de la catedral de Guadalajara, 1727-1730”, en 4° Coloquio Musicat, *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009.
- _____, “Música y músicos de la catedral de Guadalajara. Siglos XVI-XIX”, en Arturo Camacho Becerra (coord. gral.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo I, El Colegio de Jalisco, México, 2012.
- _____, *La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara (1690-1750)*, Universidad de Guadalajara, México, 2014.
- Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, Era Ed. México, 2013.
- Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, (1957) Paidós, España, 1998.
- Enkerlin P., Luise M., “La Iglesia ante una peste: el caso del matlazáhuatl (1736-1739) en Michoacán. Un primer acercamiento”, en Víctor Gabriel Muro (coord.), *Estudios Michoacanos VI*, El Colegio de Michoacán, México, 1995.
- Enríquez, Lucero y Raúl Torres, “Música y músicos en las actas de cabildo de la catedral de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 70, UNAM, México, 2001.
- Enríquez, Lucero, “¿Y el estilo galante en la Nueva España?”, en *I Coloquio Musicat: Música, catedral y sociedad*, UNAM, México, 2006.
- Enríquez, Lucero, Drew Davis y Analía Chernavsky, *Catálogo de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, vol. II: *Visperas, antifonas, salmos, cánticos y versos instrumentales*, UNAM, Adabi, Cabildo Catedral Metropolitano de México, Conacyt, México, 2015.
- _____, *Catálogo de obras de música del Archivo del cabildo Catedral Metropolitano de México*, vol. I: *Villancicos y cantadas*, UNAM, Adabi, Cabildo Catedral Metropolitano de México, Conacyt, México, 2014.
- Escoto Robledo, Eduardo, *Aires de Guadalajara. Historia del órgano tubular en la capital de Jalisco*, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, Jalisco, México, 2013.
- Esquivel Estrada, Noé Héctor y Adolfo Díaz Ávila (coords.), *El entrecruce de a racionalidad en el siglo XVIII novohispano: tradición, modernidad y ética*, UAEM, México, 2014.
- Estensoro, Juan Carlos, *Música y sociedad coloniales, lima 1680-1830*, Ed. Colmillo Blanco, Colección de Arena, Lima, 1989.
- Estrada, Jesús, *Música y músicos de la época virreinal*, SepSetentas, México, 1973.
- Estrada, Julio (editor), *La música de México*, 5 vols. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1984-1986.

- Eximeno, Antonio, *Del origen y reglas de la música, con la historia de su proceso, decadencia y restauración*, vol. III, Imprenta Real de Madrid. Edición facsimilar Ed. Maxtor, España, 2010.
- Febvre, Lucien, *El problema de la incredulidad en el siglo XVI. La religión de Rabelais*, UTEHA, México, 1959.
- Fernández de Santaella, *Dictionarium ecclesisticum*, Ed. Excudebat Mathias Gastius, Salamanca, 1561.
- Feyjoo y Montenegro, Benito Gerónimo, *Theatro Crítico Universal*, Tomo I, Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., Madrid, 1769.
- Flores Barba, Laura, “Diego de Cuentas, pintor de entresiglos en la Nueva Galicia (1654-1744)”, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, México, 2013.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 31° edición en español, 2001.
- Fubini, Enrico, *La estética de la música*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2008.
- _____, *Los enciclopedistas y la música*, Universitat de Valencia, Valencia, 2002.
- Furió, Vicenç, *Sociología del arte*, Ed. Cátedra, España, 2012.
- Galí Boadella, Montserrat, “Los paisajes del ritual sonoro en una ciudad episcopal novohispana”, en Montserrat Galí Boadella (coord.), *Rituales sonoros en una ciudad episcopal, siglos XVI-XIX*, Colección: Ritual Sonoro Catedralicio, Conacyt, Ciesas, BUAP, México, 2013.
- _____, “La fundación del Colegio de Infantes de Puebla en su contexto histórico artístico”, en Memoria del Coloquio Musicat: *Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, México, 2006.
- _____, (coord.), *El mundo de las catedrales novohispanas*, BUAP, México, 2002.
- Galindo, Miguel, *Historia de la música mexicana* (1933), Edición facsimilar del CNCA-CENIDIM-INBA, Colima, 1992.
- Gall, Francois, *La pintura galante francesa en el siglo XVIII*, FCE, México, 1953.
- García Ayluardo, C. (coord.), *Las Reformas Borbónicas, 1750-1808*, FCE, México, 2010.
- García Fraile, Dámaso, “Las calles y las plazas como escenario de la fiesta barroca”, en Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Universidad de Valencia, España, 2005.
- García-Abásolo, Antonio (coord.), *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*, Universidad de Córdoba, España, 2010.

- Gatta, Massimo, *Con decencia y decoro. La actividad musical de la Catedral de Durango (1635-1749)*, Universidad Juárez del Estado de Durango, México, 2015.
- Gembero Ustárroz, María y Emilio Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Editorial Universidad de Granada, España, 2007.
- _____, “Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): Estudio preliminar”, en María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Editorial Universidad de Granada, España, 2007
- Gembero-Ustárroz, María, “El mecenazgo musical de Juan de Palafox (1600-1659), obispo de Puebla de los Ángeles y virrey de Nueva España”, en Ricardo Fernández Gracia (coord.), *Palafox, Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII*, Universidad de Navarra, Pamplona, 2001.
- _____, “Las relaciones musicales entre España y América a través del Archivo General de Indias de Sevilla”, en Gérard Borrás (comp.), *Músicas, sociedades y relaciones de poder en América Latina*, UdeG, Guadalajara, 2000.
- Gomá, Isidro y Louis-Claude Fillion, *El Nuevo Salterio*, E. Subirana Edit., Barcelona, 1914.
- Gómez García, Zoila (ed.), *Musicología Latinoamericana*, Ed. Arte y literatura, La Habana, Cuba, 1984.
- Gómez Hoyos, Rafael, *Las Leyes de Indias y el Derecho eclesiástico en la América española e Islas Filipinas*, Tesis para obtener el grado de doctor en Derecho Canónico, Pontificia Universitas Gregoriana- Ediciones Universidad Católica Bolivariana, Colombia, 1945.
- Gómez Naredo, Jorge, “Jerarquía y resistencia en la catedral tapatía: músicos y cabildo en la segunda mitad del siglo XVIII”, Tesis de Maestría en Historia, Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F., 2007.
- Gómez, Maricarmen (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 2: *De los Reyes Católicos a Felipe II*, FCE, España, 2012.
- González Aktories, Susana y Gonzalo Camacho Díaz, *Reflexiones sobre semiología musical*, UNAM, Escuela Nacional de Música, México, 2011.
- González Valle, José V., “Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800”, en Malcom Boyd y Juan José Carreras (edits.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000.
- Gosálvez Lara, “Introducción al repertorio para violonchelo solista en España (siglos XVIII-principios del XIX)”, citado en Roubina, *El Responsorio “Omnes Moriemini...” de Ignacio Jerusalem. La primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico*, UNAM, México, 2004.

- Goy Diz, Ana, “La imagen de la catedral en la época colonial”, en Galí Boadella, (coord.), *El mundo de las catedrales novohispanas*, BUAP, México, 2002.
- Gracián, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, tomo I, Edición, introducción y notas de Evaristo Correa, Castalia Clásicos, Madrid, 1981.
- Grañén Porrúa, María Isabel, *Los grabados en la obra de Juan Pablos, primer impresor de la Nueva España, 1539-1560*, FCE-Adabi, México, 2010.
- Grout, Donald Jay y Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental*, tomo I, Alianza Editorial, España, 2001.
- Grout, Donald Jay, *A history of western music*, W.W. Norton & Company, Inc, USA, 1980.
- Gruzinski, Serge, *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*, FCE, México, 2015.
- Guerrero Ramírez, Angélica, *El órgano histórico en Michoacán. Aspectos documentales*, Edición de la autora, México, 2013.
- Gutiérrez Álvarez, José Antonio y Javier Marín López, “Ignacio Jerusalem en Ceuta (1787/38-1742): un músico ¿militar? napolitano en la costa norteafricana española”, en *Revista de Musicología*, vol. 42, núm. 1, 2019.
- Gutiérrez Haces, Juana (et al.), *Cristóbal de Villalpando*, Ed. Fomento Cultural Banamex, A.C., IIE-UNAM, Conaculta, México, 1997.
- Gutiérrez Haces, Juana, “Tradición, estilo y escuela en la historiografía del arte virreinal mexicano. Reflexión en dos tiempos”, en María Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces (editoras), *Primer Seminario de Pintura Virreinal: Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana, siglos XVI-XVIII*, UNAM, IIE, Fomento Cultural Banamex, A.C., OEI, Banco de Crédito del Perú, México, 2004.
- Gutiérrez Lorenzo, María Pilar y Rebeca Vanesa García Corzo, “Influencias ilustradas: Reformas y transformaciones”, en Thomas Calvo y Aristarco Regalado Pinedo (coords.), *Historia del Reino de la Nueva Galicia*, UdeG, México, 2016.
- Guzmán Bravo, *Los órganos gemelos de la catedral metropolitana de México*, UNAM, Escuela Nacional de Música, México, 2013.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1956.
- Hellwig, Karing, *La literatura artística española del siglo XVII*, Visor Dis., Madrid, 1999.
- Hernández Sánchez, Carlos José, “Los virreyes de la monarquía española en Italia”, en *Studia Historica: Historia moderna*, núm. 26, Universidad de Salamanca, 2004.

- Hernández Vaca, Víctor, *¡Que suenen pero que duren! Historia de la laudería en la cuenca de Tepalcatepec*, El Colegio de Michoacán, México, 2008.
- _____, “Tradiciones violeras españolas trasplantadas a la Nueva España. El caso de Texquitote, SanLuis Potosí, en 4° Coloquio Musicat, *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009.
- Hill, John Walter, *La música barroca. Música en Europa occidental, 1580-1750*, Akal Música, España, 2008.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, Crítica Barcelona, 2002.
- Hoppin, Richard, *La música medieval*, Ed. Akal, España, 2000.
- Isusi Fagoaga, Rosa, *La música en la catedral de Sevilla en el siglo XVIII: La obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*, vol. I (3 vols.). Tesis Doctoral por la Universidad de Granada, dirigida por la Dra. María Gembero Ustárroz, Granada, 2003.
- Krutitskaya, Anastasia, “Los villancicos y sus oyentes”, en Anastasia Krutitskaya y Édgar Alejandro Calderón Alcántar (coords.), *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, UNAM, ENES-Morelia, México, 2017.
- Anastasia Krutitskaya y Édgar Alejandro Calderón Alcántar (coords.), *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, UNAM, ENES-Morelia, México, 2017.
- Lafaye, Jacques, “Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Cortesano y disconforme”, en *Signos Históricos*, núm. 6, julio-diciembre, UAM-Iztapalapa, 2001.
- Lallemant, P., *Los salmos de David y cánticos sagrados interpretados en sentido propio y literal en una brevísima paráfrasis*, traducción de Jayme Serrano, Benito Cano impresor, Madrid, 1786.
- Lara Cárdenas, Juan Manuel, “El canto llano y el canto de órgano en la música novohispana”, en *Antropología*, Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 77, enero-marzo de 2005.
- _____, Juan Manuel, *Francisco López Capillas (ca. 1608-1674)*, en la Colección Tesoro de la Música Polifónica de México, XI, Vol. tercero, CENIDIM, México, 2002, pp. XIV-XV.
- Laris, José Trinidad, *De las cosas neogallegas*, s/e, Guadalajara, Jalisco, 1947.
- Latham, Alison (coord.), *Diccionario enciclopédico de la música*, FCE, México, 2009.
- Lazos, John G., *José Antonio Gómez y Olgúin (1805-1876) y su Catálogo musical: Un acercamiento a la práctica musical del México decimonónico*, Conaculta, México, 2015.

- Le Goff, Jacques, *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*, Paidós, España, 2005.
- Leza, José Máximo, (edit.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4: *La música en el siglo XVIII*, FCE, España, 2014.
- Libin, Laurence, “Musical instruments in cultural context”, en 4° Coloquio Musicat, *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009.
- Libro de los salmos*, versión comentada de José González Brown, Editorial Porrúa, S.A., México, 1992.
- Lobera y Abío, Antonio, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios: Cartilla de prelados y sacerdotes que enseña las Ordenanzas eclesiásticas que deben saber todos los ministros de Dios*, Imprenta de los Consortes Sierra y Martí, Barcelona, 1791.
- López Cano, Rubén, *Música y retórica en el barroco*, UNAM, México, 2000.
- López de Elizalde, Mariano, *Tratado de música y lecciones de clave*, Imprenta de Petra Manjarés, Guadalajara, 1821.
- López-Calo, José, *Catálogo del Archivo de música de la catedral de Granada*, vol. I. Catálogo (I), Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1991.
- López, Eucario, *Compendio de los libros de actas del Venerable Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Guadalajara*, sobretiro del *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, Vol. 5, Guadalajara, enero-junio 1971.
- Loweree, Daniel R., *El Seminario Conciliar de Guadalajara. Apéndice*, Edición del autor, Guadalajara, Jalisco, s/f. [1964].
- Male, Emile, *El arte religioso. Del siglo XII al siglo XVIII*, FCE, México, 1952.
- Malinowski, Bronislaw, *Una teoría científica de la cultura*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, 1948.
- Maravall, José Antonio, *Antiguos y modernos*, Alianza Editorial, España, 1998.
- March, Eva y Carme Narváez (eds.), *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*, Universitat de Barcelona, Publicacions i Edicions, Barcelona, 2013.
- Marín López, Javier, “La enseñanza musical en la Catedral de México durante el periodo virreinal”, en *Música y Educación*, núm. 76, Año XXI, diciembre de 2008.
- _____, “Música local e internacional en una catedral novohispana de provincias: Valladolid de Michoacán (XVII-XVIII)”, en Raúl Heliodoro Torres Medina, *Música y Catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas*, UACM, México, 2010.

- _____, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, 3 vols., Tesis Doctoral: Doctorado en Historia y Ciencias de la música, Universidad de Granada, Granada, 2007.
- _____, “Tradición e innovación en los instrumentos musicales de catedral de México” en Memorias del IV Coloquio Musicat, *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM-UdeG, Guadalajara, 2009.
- _____, “Tradición y modernidad en la música antigua”, en Presentación del *Festival de música antigua Ubeda y Baeza*, España, 2011.
- Marín, Miguel Ángel, “Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios de la ciudad de Jaca durante el siglo XVIII”, en Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Universidad de Valencia, España, 2005.
- Marroqui, José María, *La ciudad de México*, tomo III, Tipografía y Litografía “La Europea”, México, 1903.
- Martínez Corona, Aurelio, *El Colegio de infantes de la Catedral de Guadalajara*, Cámara Nacional de Comercio de Guadalajara, 2000.
- Martínez de la Roca, Joaquín, *Música de la comedia de los desagravios de Troya*, Imprenta de Música, Madrid, 1712.
- Martínez Miura, Enrique, *La música precolombina*, Paidós, España, 2004.
- Martínez Villar, Sofía, *El repertorio para flauta a solo del siglo XVIII al siglo XX. Historia, análisis y proyección*, Universitat de Barcelona, España.
- Mauleón, Gustavo, *Música en el virreinato de la Nueva España*, Universidad Iberoamericana Golfo Centro, México, 1995.
- Mayer-Serra, Otto, “Problemas de una sociología de la música”, en *Revista Musical Chilena*, vol. 7, núm. 41, Otoño, 1951.
- _____, *Panorama de música mexicana*, El Colegio de México, México, 1941.
- Mayos, Gonçal, *La Ilustración*, Editorial UOC, Barcelona, 2007.
- Mazín Gómez, Oscar, “La catedral de Valladolid y su cabildo eclesiástico”, en Nelly Sigaut (coord.), *La catedral de Morelia*, El Colegio de Michoacán-Gobierno del Estado de Michoacán, Zamora, 1991.
- _____, “La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de Valladolid de Michoacán (siglos XVI-XVIII)”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *I Coloquio Musicat: Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, México, 2006.
- _____, “Un espejo distante; catedral de Puebla reflejada en la de Valladolid reflejada en la historia de la de Valladolid de Michoacán, siglos XVII-XVIII”, en Monserrat Galí Boadella (coord.), *El mundo de las Catedrales*

- novohispanas, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2002.
- _____, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, Colegio de Michoacán, México, 1996.
- _____, *Entre dos majestades*, El Colegio de Michoacán, México, 1987.
- Mazín, Óscar (et al.), *Archivo capitular de Administración diocesana Valladolid-Morelia, tomo III*, El Colegio de Michoacán, 2001.
- Mendieta, Fray Gerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*, tomo II, CONACULTA, México, 1997.
- Merino, Luis, “Discurso de Inauguración de las III Jornadas Hispanoamericanas de Musicología”, en *Revista Musical Chilena*, Año XLVII, Núm. 180, julio-diciembre de 1993.
- Mínguez, Víctor, “Reyes absolutos y ciudades leales. Las proclamaciones de Fernando VI en la Nueva España”, en *Tiempos de América*, núm. 2, 1998.
- Miranda, Ricardo, “Rosas decembrinas en el escenario barroco: mito y representación en los maitines guadalupanos”, en María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Editorial Universidad de Granada, España, 2007.
- Monjeau, Federico, *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*, Paidós, Argentina, 2004.
- Monson, Craig A., “The Council of Trent revisited”, *Journal of the American Musicological Society*, vol. 55, 2002, 1: 1-37.
- Montúfar, Alonso de, *Orden que debe observarse en el coro*, incluido en el *Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V*, editado por Mariano Galván Rivera, Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, Barcelona, 1870.
- Morales Abril, Omar, “*Jesu nostra redepmtio*, himno de vísperas para la Ascensión, de Pedro Bermúdez”, en *Heterofonía*, núm. 129, julio-diciembre 2003.
- _____, “Villancicos de remedo en la Nueva España”, en Aurelio Tello, *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, Conacyt, Fundación Harp Helú, Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca, México, 2013.
- Moreno Mengíbar, Andrés, “La música en la Sevilla Imperial”, en Arsenio Moreno Mendoza (ed.), *Orto Hispalensis. Arte y cultura en la Sevilla del Emperador*, CSIC, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2001.
- Martín Moreno, Antonio, *Historia de la música española. Siglo XVIII*, tomo 4, Alianza Música, España, 1985.

- Moreno, Salvador, *Ángeles músicos en México*, Ed. Revista de Artes, México, 1957.
- Mues Orts, Puala, “El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano”, en *Estudios en torno al arte*, Núm 1, Museo de la Basílica de Guadalupe, México, 2006.
- Muñoz, Diego, *Descripción de la Provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán cuando formaba una con Xalisco* [1585], Prólogo: José Ramírez Flores, IJAH, México, 1965.
- Muriel, Josefina y Luis Lledías, *La música en las instituciones femeninas novohispanas*, UNAM, Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 2009.
- Nassarre, Pablo, *Escuela música según la práctica moderna* [1723], tomo II, Herederos de Manuel Román, Impresor de la Universidad, Zaragoza, Edición facsimilar de la Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, España, 1980.
- Navas, Francisco Marcos, *Arte o compendio del canto llano figurado y órgano*, Joaquín Ibarra Impresor de Cámara de S.M., Madrid, 1777.
- Oliver Sánchez, Lilia V., “La importancia de los registros hospitalarios para el análisis de la epidemia y escasez de alimentos en Guadalajara. 1785-1786”, en *Letras Históricas*, núm. 3, Otoño-invierno 2010, Universidad de Guadalajara.
- Olmedo, José, *Artisanos tapatíos. La organización gremial en Guadalajara durante la Colonia*, Universidad de Guadalajara, INAH, Guadalajara, 2002.
- Orendain, Leopoldo I., “Los libros de coro en la catedral de Guadalajara”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. VIII, núm. 29, 1960.
- Ornelas Mendoza y Valdivia, Antonio de, *Crónicas de la Sancta Provincia de Xalisco, 1729-1722*, IJAH, Gobierno del Estado de Jalisco, edición de 2001.
- Ortega y Medina, Juan, *Reforma y modernidad*, Edición y presentación de Alicia Mayer González, UNAM, México 1999.
- Osorio Romero, Ignacio, *La luz imaginaria. Epistolario de Atansio Kircher con los novohispanos*, UNAM, México, 1993.
- Palmer, Philip R., “In defense of the serpent”, en *Historic Brass Journal*, vol. 2, 1990.
- Palomo, Federico, “Confesionalización”, en José Luis Betrán Moya, Bernat Hernández y Doris Moreno (eds.), *Identidades y fronteras culturales en el mundo ibérico en la Edad Moderna*, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 2016.

- Pareyón, Gabriel, “Sumario histórico de la música en la Catedral de Guadalajara”, en *Heterofonía*, Revista de investigación musical, núm. 116-117, 1997.
- _____, *Diccionario de música en Jalisco*, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, Guadalajara, México, 2000.
- Parra Delgado, Gustavo, *Un libro didáctico del siglo XVIII para la enseñanza de la composición*, Editorial Universitat Politècnica de València, CSIC, España, 2010.
- Pasolini, Ricardo, “La historia intelectual desde su dimensión regional”, *Prismas. Revista de historia intelectual*, núm. 17, 2013.
- Pedrell, Felipe, *Diccionario técnico de la música*, Ed. Isidro Torres Oriol, Barcelona, 1897.
- Pérez Puente, Leticia, *Tiempos de crisis, tiempos de consolidación. La catedral metropolitana de la Ciudad de México, 1653-1680*, UNAM, El Colegio de Michoacán, Plaza y Valdés, México, 2005.
- Pérez Ruiz, Bárbara, “Arias y contrafacta de Ignacio Jerusalem: evidencias de la restitución de los responsorios en el oficio de Maitines en la catedral de México”, en *Heterofonía*, núm. 144, enero-junio de 2011.
- _____, “La música en la devoción a la Virgen de Guadalupe en la Nueva España”, en Aurelio Tello, *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, Conacyt, Fundación Harp Helú, Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca, México, 2013.
- Pérez Verdía, Luis, *Biografías*, Ediciones I. T. G., Guadalajara, 1952.
- Pestelli, Giorgio, *Historia de la música. La época de Mozart y Beethoven*, tomo 7, D.G.E., Turner Libros, CONACULTA, Madrid, 1999.
- Pimentel Álvarez, Julio, *Diccionario latino-español, español-latino*, Ed. Porrúa, México, 1996.
- Pietschman, Klaus, “Músicos y conjuntos musicales en las fiestas religiosas de la fiesta nacional de Santiago en Roma antes del Concilio de Trento”, en *Anthologica Annua*, núm. 46 (1999).
- Ragon, Pierre, “Los santos patronos”, en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, vol. 52, núm. 2, oct.-dic., 2002.
- Randel, Don Michael, *Diccionario Harvard de Música*, Diana, México, 1994.
- Rappaport, Roy A., *Ritual y religión en la formación de la humanidad*, Cambridge University Press, España, 2001.
- Raynor, Henry, *Historia social de la música*, Siglo XXI, España, 1985.
- Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* (tomo 4, 1734; tomo 6, 1739), Imprenta de la Real Academia Española, Edición facsimilar: Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos, Madrid, 1964.

- Rees, Owen, “Relaciones musicales entre España y Portugal”, en John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, ICCMU, Col. Música Hispana Textos. Estudios, España, 2004.
- Ricard, Robert, *La conquista espiritual de México* (1947), FCE, México, 5ª reimpr., 2000.
- Rioux, Jean Pierre y Jean-Francois Sirinelli. *Para una historia cultural*. México, Editorial Taurus, 1999.
- Rodilla León, Francisco, “Algunas precisiones sobre la Influencia del Concilio de Trento en Tomás Luis de Victoria y otros polifonistas del siglo XVI y principios del XVII”, en *Revista de Musicología*, XXXV, 1, 2012.
- Rodríguez-Erdmann, Francisco J., *Maestros de capilla vallisoletanos. Estudio sobre la capilla musical de la catedral de Valladolid-Morelia en los años del virreinato*, Edición del autor, s/lugar, 2007.
- Rojas, Beatriz, *Las ciudades novohispanas. Siete ensayos. Historias y territorio*, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, El Colegio de Michoacán, Conacyt, México, 2016.
- Roldán Herencia, Gonzalo, “La música eclesiástica en Nueva España según documentos papales”, en María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Editorial Universidad de Granada, España, 2007.
- Romero, Jesús C., *La historia crítica de la música en México. Como una justificación de la música nacional*, Tesis presentada al Primer Congreso Nacional de Música, México, 1927.
- Roubina, Evgenia, “El tololoche en las artes de México o la virtud de llamar a las cosas por su nombre”, en *Cuadernos de Iconografía Musical*, vol. III, núm. 2, nov. de 2016.
- _____, “¿Una imagen vale más...? Pautas para el estudio de las evidencias organológicas en la iconografía musical novohispana”, en *Cátedra de Artes*, núm. 13, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014.
- _____, “Aportes para el estudio de la música orquestal en la Nueva España: obras instrumentales de Ignacio Jerusalem”, en *Resonancias*, núm. 15.
- _____, “Apropiaciones de la iconografía musical europea como recurso para el estudio de la música novohispana: reflexiones en torno a una imagen”, en *Cuadernos de Iconografía Musical*, vol. III, núm. 1, agosto de 2016.

- _____, *El Responsorio "Omnes Moriemini..." de Ignacio Jerusalem. La primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico*, UNAM, México, 2004.
- _____, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, Conaculta, FONCA, México, 1999.
- _____, *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, Ediciones EON, Col. Anima Mundi, México, 2007.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Diccionario de música* [1768], Akal Música, Edición de José Luis de la Fuente Charlofé, Madrid, España, 2007.
- Rowell, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Gedisa Editorial, España, 2005.
- Rubial, Antonio, "Las fiestas de traslación", en *Prolija Memoria. Estudios de cultura virreinal*, Tomo IV, núms. 1-2 (2008-2009), UNAM, Universidad del Claustro de Sor Juana.
- _____, *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, UNAM, FCE, México, 1999.
- Ruiz Caballero, Antonio, "La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid, 1540-1631", Tesis de Maestría en Historia de México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2008.
- _____, "La música religiosa en Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII", Tesis de Licenciatura, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, Michoacán, 2005.
- Ruiz Gomar, Rogelio, "El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España", en Elisa Vargas Lugo y Gustavo Curiel (coords.), *Juan Correa. Su vida y su obra. Cuerpo de documentos*. T. III, UNAM, México, 1991.
- Ruiz-Jiménez, Juan, "Música sacra: el esplendor de la tradición", en Maricarmen Gómez (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 2: *De los Reyes Católicos a Felipe II*, FCE, España, 2012.
- Rusell, Craig H., "El esplendor de los maitines de México: sonoridad y estructura arquitectónica en los maitines para la Virgen de Guadalupe (1764) de Ignacio Jerusalem", en María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Editorial Universidad de Granada, España, 2007.
- Sachs, Curt, *Historia universal de los instrumentos musicales*, Ed. Centurión, Buenos Aires, 1947.
- Sagrada Biblia en latín y español con notas literales, críticas e históricas*, tomo XIX, Imprenta de Galván, Méjico, 1832.
- Salazar, Adolfo, *La música de España. La música en la cultura española*, Espasa-Calpe, Argentina, 1953.

- Saldívar, Gabriel, *Historia de la música en México*, SEP-Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934.
- Salgado Ruelas, Silvia, “El Libro Mariano de la Catedral de Durango”, en *Musicat: Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*, UNAM-IIE, versión en línea: <http://www.musicat.unam.mx/v2013/assets/UncantoralenlaNuevaVizcaya.pdf> Consultado el 21 de octubre de 2016.
- _____, *Libros de coro conservados en la Biblioteca Nacional de México*, ADABI México, Fundación Harp Helú, México, 2009.
- Sánchez de la Barquera, Hermino y Arroyo (*et al.*), *Ciencia y arte en la música de los siglos XVII al XIX*, Biblioteca Franciscana de la Universidad de las Américas Puebla, México, 2015.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (cord.), *Antología de textos de estética y teoría del arte*, UNAM, México, 1982.
- Sandoval Villegas, Martha Inés, “El Biombo del Volador. Una boda de indios, escenario para dos categorías de naturales y dos posturas encontradas”, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, México, 2007.
- Santiago Cruz, Francisco, *Las artes y los gremios en la Nueva España*, Ed. Jus, México, 1960.
- Santos, Carles, *Música y política*, Anagrama, Barcelona, España, 1971.
- Santoscoy, Alberto, *Obras completas*, tomo II, UNED, México, 1986.
- Sas Orchassal, Andrés, *La música en la catedral de Lima durante el virreinato*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú, Lima, 1970-1971.
- Schafer, Pierre, *Tratados de los objetos musicales*, Alianza Editorial, España, 1996.
- Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas*, Ed, Siruela, España, 2001.
- Schopenhauer, Arthur, *Pensamiento, palabra y música*, Biblioteca EDAF, España, 2003.
- Séve, Bernard, *El instrumento musical. Un estudio filosófico*, Acantilado, Barcelona, 2018.
- Shils, Edward B., *Tradition*, University of Chicago Press, 1981. Traducción de Paul C. Kersey, *La Tradición*, El Colegio de Michoacán, México, 1999.
- Shiner, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, España, 2004.
- Siegmeister, Elie, *Música y sociedad* (1938), Siglo XXI, México, 1999.
- Sigaut, Nelly (coord.), *La catedral de Morelia*, El Colegio de Michoacán, El Gobierno del Estado de Michoacán, México, 1991.

- Sigaut, Nelly, (ed.), *Guadalupe: Arte y liturgia. La sillería de coro de la colegiata*, 2 vols., El Colegio de Michoacán, Museo de la Basílica de Guadalupe, México, 2006.
- Sigaut Nelly, “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México”, en *Primer Seminario de Pintura Virreinal: Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, UNAM, IIE, Banamex, México, 2004.
- _____, “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana: La sacristía de la Catedral de México y los conceptos sin ruido”, en María Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces (editoras), *Primer Seminario de Pintura Virreinal: Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana, siglos XVI-XVIII*, UNAM, IIE, Fomento Cultural Banamex, A.C., OEI, Banco de Crédito del Perú, México, 2004.
- _____, “El traslado del Convento de las monjas de Santa Catalina de Siena en Valladolid en 1738”, en Nelly Sigaut (edit.), *La pintura virreinal en Michoacán. Vol. I*, El Colegio de Michoacán, México, 2011.
- _____, “El uso de la emblemática en un programa catedralicio”, en Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal (eds.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, El Colegio de Michoacán, Conacyt, México, 2002.
- _____, “La fiesta de Corpus Christi”, en Montserrat Galí Boadella y Morelos Torres Aguilar (eds.), *3° Coloquio Musicat. Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi*, UNAM, México, 2008.
- _____, “La música celestial en la catedral de México”, en *Entre cielos e infiernos: memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz, Bolivia, Fundación Visión Cultural, 2010.
- _____, “La sacristía: historia de un espacio relevante”, en Camacho Becerra, Juan Arturo (coord. gral.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo III, El Colegio de Jalisco, México, 2012.
- _____, “La tradición de estos reinos”, en Ana María Aranda, Ramón Gutiérrez, Arsenio Moreno y Fernando Quiles (Dirs.), *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Universidad Pablo de Olavide, Ediciones Giralda, Sevilla, España, 2001.
- _____, “Un nuevo nicho para una nueva imagen”, en Arturo Camacho Becerra (coord.), *Morada de virtudes. Historia y significados en la capilla de la Purísima de la Catedral de Guadalajara*, El Colegio de Jalisco, México, 2010.
- _____, *Pintura virreinal en Michoacán*, vol. I, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, México, 2011.

- Sokorim, Pitirim, *Estratificación y movilidad social*, UNAM, México, 1961.
- Stevenson, Robert, “La música en el México de los siglos XVI-XVIII”, en Julio Estrada (edit.), *La música de México*, tomo I: Periodo virreinal, UNAM, México, 1984.
- _____, *La música en la Catedral de Sevilla, 1478-1606. Documentos para su estudio* [1954], Sociedad Española de Musicología –SedeM-, España, 1985.
- _____, *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*, Alianza Música, España, 1992.
- Stevenson, Robert, *La música en las catedrales españolas del siglo de oro* [1961], Alianza Música, España, 1992.
- Stone, Lawrence, *El pasado y el presente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Storr, Anthony, *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, Paidós, España, 2002.
- Suárez Martos, Juan María, “La música en la catedral de Sevilla durante el siglo XVII: apogeo y crisis”, en Manuel Martín Riego (edit.-dir.), *Anuario de Historia de la iglesia Andaluza*, vol. I, Centro de Estudios teológicos de Sevilla, Cátedra “Beato Marcelo Spínola”, Sevilla, España, 2008.
- Suárez, María Teresa, *La caja de órgano en Nueva España durante el barroco*, CENIDIM, México, 1991.
- Tatarkiewicz, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis experiencia estética*, España, Tecnos Alianza, 2008.
- Taylor, Francis Henry, *Artistas, príncipes y mercaderes. Historia del coleccionismo desde Ramsés a Napoleón*, Barcelona, Luis de Caralt Ed., título original *The taste of angels*, trad. Julio Fernández Yáñez, 1960.
- Tello, Aurelio, “El villancico de precisión en los exámenes de oposición para maestros de capilla (1708-1750): cinco casos de catedrales novohispanas”, en Aurelio Tello (coord.), *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, Conacyt, Fundación Harp Helú, Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca, México, 2013.
- _____, “Hacia una geografía de la música virreinal”, en Roberto García Bonilla, *Visiones sonoras. Entrevista con compositores, solistas y directores*, Siglo XXI-Conaculta, México, 2001.
- _____, “La música en la Nueva España, tres siglos de arte sonoro”, en *México en el tiempo. Revista de Historia y conservación*, año 5, núm. 38, septiembre-octubre de 2000, INAH, México.
- Tello, Fray Antonio, *Crónica miscelánea de la Santa Provincia de Xalisco*, Libro IV, Gobierno del Estado de Jalisco, UdeG, Instituto Cultural Cabañas, 1987.

- Tenenti, Alberto, *La Edad Moderna, XVI-XVIII*, Ed. Crítica, Barcelona, 2011.
- Teruel Gregorio de Tejada, Manuel, *Vocabulario básico de la historia de la Iglesia*, Crítica/Historia y teoría (director: Josep Fontana), España, 1993.
- Thompson, E. P., *Costumbres en común*, Crítica, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1995.
- Torrente, Álvaro, “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740”, en Malcom Boyd y Juan José Carreras (edits.), *La música en España en el siglo XVIII*, Cambridge University Press, Madrid, 2000.
- Torres Medina, Raúl Heliodoro, *Los músicos de la Catedral Metropolitana de México (1750-1791). Transgresión o sumisión*, UACM, México, 2015.
- Torres, Francisco Mariano de, *Crónica de la Santa Provincia de Xalisco*, IJAH, Gobierno de Jalisco, edición de 2002.
- Tranchefort, Francois-René, *Los instrumentos musicales en el mundo*, Ed. Alianza Música, España, 1985.
- Tudela Calvo, Eva María, “Antonio de Salazar (1650-1703) y los villancicos policorales: ¡Suenen, suenen clarines alegres! (1703)”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *I Coloquio Musicat: Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, México, 2006
- Turrent, Lourdes, “La posmodernidad en la música de las catedrales: un introducción al estudio de la chantría”, en Memoria del I Coloquio Musicat: *Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, México, 2006.
- _____, *La conquista musical de México*, FCE, México, 1993.
- _____, *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana. México, 1790-1810*, FCE, México, 2013.
- Gembero Ustárroz, María, “El mecenazgo musical de Juan de Palafox (1600-1659), obispo de Puebla de los Ángeles y virrey de Nueva España”, en Ricardo Fernández Gracia (coord.), *Palafox, Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII*, Universidad de Navarra, Pamplona, 2001.
- Gembero Ustárroz, María, y Emilio Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Editorial Universidad de Granada, España, 2007.
- Ute, Daniel, *Compendio de historia cultural. Teorías, práctica, palabras clave*, Alianza Ensayo, Madrid, 2005.
- Valenzuela, Rubén, “El libro para órgano de Joseph de Torres: un estudio de autorías”, *Heterofonía*, núms. 120-121, CENIDIM, 1999.
- Valls, Francisco, *Mapa armónico práctico. Breve resumen de las principales reglas de música, sacado de los más clásicos autores especulativos y prácticos, antiguos y*

- modernos, h.1742. Disponible en Biblioteca Nacional de España: <http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do?> Consultado en 12 de agosto de 2017.
- Vargas Lugo, Elisa (coord.), *Parábola novohispana. Cristo en el arte virreinal*, Comisión de Arte Sacro, Fomento Cultural Banamex, México, 2000.
- Vega, Carlos, *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*, Ed. Centurión, Buenos Aires, 1946.
- Velarde Cruz, Sofía Irene, “Nuestra Señora de Guadalupe”, en Nelly Sigaut y Hugo Armando Félix (edits.), *Pintura virreinal en Michoacán*, vol. II, El Colegio de Michoacán, México, 2018.
- Vences Vidal, Magdalena, “Manifestaciones de la religiosidad popular en torno a tres imágenes marianas originarias. La unidad del ritual y la diversidad formal”, en *Revista Latinoamérica*, núm. 2, 2009, México.
- Vera, Fortino Hipólito, *Notas del compendio histórico del Concilio III Mexicano*, tomo II, Imprenta del “Colegio Católico” á cargo de Gerónimo Olvera, Amecameca, 1879.
- Villoro, Luis, *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*, FCE, Cenzontle, Col-Mex., México, 2015.
- Vovelle, Michel (y otros), *El hombre de la Ilustración*, Alianza Editorial, España, 1992.
- Wagstaff, Grayson, “El impacto del Concilio de Trento”, en Maricarmen Gómez (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 2: *De los Reyes Católicos a Felipe II*, FCE, España, 2012.
- Walther, Ingo F. y Norbert Wolf, *Obras maestras de la iluminación: Códices ilustres*, Taschen, Köln, Alemania, 2005.
- Whitrow, G. J., *El tiempo en la historia. La evolución de nuestro sentido del tiempo y de la perspectiva temporal*, Ed. Crítica, Barcelona, España, 1990.
- Winckelman, Johann Joachim, *Historia del arte de la Antigüedad*, Ediciones Akal, España, 2011.
- Wobeser, Gisela Von, “La música celestial en el imaginario novohispano”, en *Historias*, núm. 78, 2011, Mediateca INAH.
- Worringer, Wilhelm, *Abstracción y naturaleza* [1908], Fondo de Cultura Económica, México, 1953.
- Wuffarden, Luis Eduardo, “Surgimiento y auge de las escuelas regionales”, en Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown (eds.), *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*, Ed. El Viso, Fondo Cultural Banamex, Madrid, 2014.
- Yhmoff Cabrera, Jesús, “Las capitulares y los grabados en los impresos de Antonio de Espinosa que custodia la Biblioteca Nacional de México”, en *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, UNAM, julio-diciembre de 1973.

- Zárate Quevedo, Mariana, “La ciudad y su catedral: la convivencia entre el cabildo catedral, el cabildo local y la Real Audiencia en Guadalajara”, en Leticia Ruano Ruano (coord.), *Espacios y fenómenos en la reconstrucción histórica: Figuraciones sociales, políticas, culturales y materiales*, Universidad de Guadalajara, México, 2019.
- Zermeño, Guillermo, “Historia, experiencia y modernidad en Iberoamérica, 1750-1850”, en Javier Fernández Sebastián (dir.), *Diccionario político y social del mundo iberoamericano La era de las revoluciones, 1750-1850. [Iberconceptos-I]*, Fundación Carolina, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2009.
- Zuazo, Alexandro, *Ceremonial según las reglas del Missal romano*, Imprenta de la ilustre cofradía de la Santa Cruz, Salamanca, 1753.

Nombraban y nombraron por músico...
Relaciones musicales entre las catedrales de Guadalajara y Valladolid, siglo XVIII.

Se terminó de editar en diciembre de 2023
en Publishing Company Kakdela, S.A. de C.V.
Av. La Paz 2823 Int. 13, Col. Vallarta Sur
Guadalajara, Jalisco, México
Tiraje: 1 ejemplar.

Corrección y diagramación: Kakdela

Obra completa
ISBN 978-607-581-011-9



ISBN de la Obra
ISBN 978-607-581-126-0



Nombraban y nombraron por músico...

Relaciones musicales entre las catedrales de
Guadalajara y Valladolid, siglo XVIII

COLECCIÓN GRADUADOS

Serie Sociales y Humanidades

Núm. 7

Cristóbal M. Durán Moncada

Nombraban y nombraron por músico...

Relaciones musicales entre las catedrales de
Guadalajara y Valladolid, siglo XVIII

Universidad de Guadalajara
2023

Tesis aprobada y recomendada para su publicación como tesis sobresaliente por la Junta Académica del Doctorado en Historia y Financiada por el Programa de Incorporación y Permanencia a los Posgrados (PROINPEP, 2023).

781.7100972

DUR

Durán Moncada, Cristóbal M.

Nombraban y nombraron por músico... Relaciones musicales entre las catedrales de Guadalajara y Valladolid, siglo XVIII / Cristóbal M. Durán Moncada.

Primera edición, 2023

Zapopan, Jalisco: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad de Apoyo Editorial, 2023

ISBN 978-607-581-126-0

- 1.- Música Sacra – Historia -Siglo XVIII – Morelia, Michoacán de Ocampo.
- 2.- Música Sacra – Historia -Siglo XVIII – Guadalajara, Jalisco.
- 3.- Catedral de Morelia – Historia.
- 4.- Catedral de Guadalajara (México) – Historia.
- 5.- Instrumentos musicales – Guadalajara, Jalisco – Siglo XVIII.
- 6.- Música eclesiástica – México – Siglo XVIII.
- 7.- Música – Instrucción y estudio – Morelia, Michoacán de Ocampo – Historia.
- 8.- Música – Instrucción y estudio – Guadalajara, Jalisco – Historia.
- 9.- Músicos de iglesia – Morelia, Michoacán de Ocampo – Siglo XVIII.
- 10.- Músicos de iglesia – Guadalajara, Jalisco – Siglo XVIII.
- 11.- Música eclesiástica – Iglesia Católica – México - Siglo XVIII.
- 12.- Música eclesiástica – Iglesia Católica – Puebla.
- 13.- Música – Historia y crítica – Siglo XX.

I.- Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad de Apoyo Editorial.

Primera edición, 2023

D.R. © Universidad de Guadalajara

Centro Universitario

de Ciencias Sociales y Humanidades

Unidad de Apoyo Editorial

Av. José Parres Arias 150

San José del Bajío,

C.P. 45132, Zapopan, Jalisco

ISBN Obra completa: 978-607-581-011-9

ISBN: 978-607-581-126-0

Editado y hecho en México

Edited and made in Mexico

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN GENERAL	7
CAPÍTULO I ■ Los escenarios: Ciudades y Catedrales	41
Introducción	41
Ciudad, Fundaciones, Ceremonia y Poder	43
La Ciudad Episcopal: Poder, Espacio y Sonoridad.	
Siglo XVIII	61
Cultura Urbana y Modernidad	76
Catedral y Autoridades	89
Palabras Finales	97
CAPÍTULO II ■ La Capilla Musical	101
Introducción	101
La Capilla Musical: una Institución Medieval	103
Capilla Musical Hispalense: Modelo de las Novohispanas	110
Siglo XVII.....	127
Siglo XVIII	134
Palabras finales	144
CAPÍTULO III ■ Los Músicos y la Ciudad	147
Introducción	147
La Cultura de los Músicos.....	151
Compadrazgos, Familia y Etnicidad	157
Movilidad: social y espacial	170
Dos maestros de Capilla:	
José Gavino Leal (Valladolid, Michoacán: 1732-1750)	
Francisco Rueda (Guadalajara, Nueva Galicia: 1750-1769)....	197
Palabras finales	207

CAPÍTULO IV ■ El triunfo de la <i>Lira</i> y el <i>Clarín</i>:	
Los Instrumentos Musicales: siglo XVIII	209
Introducción	209
Los Instrumentos Cordófonos.....	213
Los Instrumentos de Tecla	228
Los Instrumentos de Viento	239
El Color y la Forma de la Música	272
El Triunfo de la <i>Lira</i> y el <i>Clarín</i>	288
Palabras Finales	294
CAPÍTULO V ■ La Música y la Liturgia.....	299
Introducción	299
Música y Liturgia	300
Música, Tiempo y Liturgia	304
Repertorio Dieciochesco Novogalaico	369
Repertorio Dieciochesco Vallisoletano	372
El Color de la Música	377
Palabras Finales	384
CAPÍTULO VI ■ Música, Tradición y Modernidad	385
Introducción	385
De Los Conceptos	388
Lo Normado y lo Cantado	402
Instrumentos Musicales: Antiguos y Modernos.....	410
CONCLUSIONES GENERALES	415
ARCHIVOS CONSULTADOS	427
BIBLIOGRAFÍA	429

INTRODUCCIÓN GENERAL

La presente investigación tuvo su origen en una tesis doctoral desarrollada entre 2016 y 2020 en la que se dio continuidad y ampliación a otra investigación previa, ambas sobre el tema de los músicos en las catedrales novohispanas, principalmente durante el siglo XVIII, siglo de profundas transformaciones culturales, intelectuales y artísticas. La historiografía sobre el estudio de las catedrales, particularmente sobre su música y sus músicos del periodo novohispano, en los últimos años ha tenido un notable impulso con valiosos trabajos hechos por especialistas tanto en el campo de la historia como de la música y la filosofía. Estas investigaciones abordan el desarrollo del fenómeno musical desde el repertorio, instrumentación, reglamentos, así como las relaciones sociales entre los involucrados: músicos, cantores, canónigos y otros actores. Entre la diversidad de relaciones que se han estudiado encontramos contrataciones de músicos y cantores, despidos, salarios, asensos, compra de instrumentos, ceremonias, entre otras diversas situaciones que dan noticia del estado y desarrollo de estas capillas musicales de iglesias catedrales, mismas que fueron puestas al servicio de la liturgia para dar a ésta lustre y fastuosidad, como elementos de prestigio y distinción.

No obstante, debemos destacar que aún es mucho lo que falta por hacer para conocer el mundo musical de estos recintos novohispanos, bajo un panorama mucho más amplio. Las catedrales que mayormente han sido estudiadas son la poblana, Ciudad de México, Valladolid (Morelia), San Cristóbal de las Casas y Oaxaca, y con recientes y valiosos aportes en la materia están la de Guadalajara y Durango.

Los logros obtenidos en estos estudios nos han demostrado, entre otras cosas, que las catedrales novohispanas tuvieron un desarrollo musical sumamente valioso, sea en lo estilístico, organológico, político o social, y con características

particulares. Ello posibilita el conocer una buena parte de la vida cultural y artística del antiguo régimen y deja en claro, en palabras de Drew Davis, que la cultura musical en las catedrales de Nueva España no se quedó atrás (“did not ‘lag behind’”) en relación con lo hecho en las catedrales del Viejo mundo.¹ Esta premisa es una sutil sugerencia para indagar el desarrollo de una posible cultura musical propia (tradicción local o regional), tanto del ámbito sacro como el profano.

En ese sentido, una de las carencias que todavía persiste es el estudio de las relaciones musicales entre las distintas catedrales no sólo novohispanas sino las relaciones musicales con las catedrales europeas, estudio con el que Gemberro Ustárroz y Ros-Fábregas² aportaron una interesante aproximación al tema que más adelante detallaremos.

I

En esta investigación se aborda una propuesta comparativa y de contraste del desarrollo musical de dos catedrales novohispanas: Valladolid (Michoacán) y Guadalajara (Nueva Galicia), durante el siglo XVIII. Si bien el estudio abarca temporalmente el cambio de dinastía en la monarquía española (1700), las dos primeras décadas del siglo son claves para el arranque de esta investigación pues durante este periodo se realizó la *Dedicación* de la catedral vallisoletana, en 1706 (luego de concluida su construcción), a cargo del obispo Manuel Escalante y Colombres.³ Al poco tiempo, la catedral de Guadalajara fue concluida,⁴ y realizada su *Consagración* (1716),⁵ de manera que estos sucesos otorgaron mayor importancia y trascendencia a ambos recintos. Hacia el final del periodo de

¹ Davis, “The italianized frontier: Music at Durango cathedral, español culture, and the aesthetics of devotion in eighteen-century New Spain”, Tesis Doctoral, Universidad de Chicago, EU, 2006.

² Gemberro Ustárroz y Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Universidad de Granada, España, 2007.

³ Véase: “Carta del obispo de Michoacán al rey, en que avisa de la dedicación de la catedral. Menciona alhajas y en especial una campana”, citado en Ramírez Montes, *La escuadra y el cincel. Documentos sobre la construcción de la catedral de Morelia*, UNAM, México, 1987, p. 133.

⁴ La catedral había sido concluida hacia mediados del siglo XVII, pero un temblor en 1687 derrumbó las torres y parte del edificio, de manera que su reconstrucción concluyó durante la segunda década del siguiente siglo.

⁵ Cristóbal M. Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara, 1690-1750*, UdeG, México, 2014, p. 77.

estudio (inicios del último cuarto del siglo) ocurre la muerte del maestro de capilla de la catedral de Valladolid, Juan de Mendoza (1750-1770). Un año antes, en 1769, había muerto el maestro de capilla de la catedral de Guadalajara, Francisco Rueda (1750-1769). Ambos maestros de capilla permanecieron en el magisterio diecinueve y veinte años, respectivamente. Posterior a ello, se inició una etapa compleja que, mientras la catedral vallisoletana pasó por etapas difíciles en la producción y estabilidad de la capilla musical bajo la dirección del italiano Carlos Pera (1769-1799), Guadalajara parece haber aprovechado algunas circunstancias como la constante presencia de músicos de la región (o al menos novohispanos) y cierto equilibrio en diversos ámbitos de la cultura local: Universidad, imprenta, consulado, urbanismo, entre otros. La dirección de la capilla de música a cargo del compositor y muy activo Miguel Placeres, fue crucial para lograr consolidar el conjunto, pues además de su fuerte involucramiento con la práctica musical (en diversos ámbitos). Su “dilatado” interinato (1775-1803) le permitió ser pieza fundamental en la transformación sonora, tímbrica, formal e institucional, como se explica en la investigación. En este periodo, es decir, a lo largo del siglo, en ambas catedrales se evidencian notables transformaciones tanto en el repertorio como en el uso de nuevos instrumentos musicales (violín, viola, violón, clavicordio, oboe, fagot...), así como en el abandono de otros (chirimía, orlo, sacabuche, bajón...).

El cambio de dinastía en la corona española (1700) presentó nuevas realidades que para algunas catedrales significaron una oportunidad de crecimiento, mientras que para otras representaron un fuerte obstáculo en su desarrollo. Si bien cada una de estas sedes episcopales estuvo sujeta a las mismas disposiciones tanto reales como eclesiásticas (Cédulas Reales, Concilio de Trento, III Concilio Provincial Mexicano), cada una de ellas tuvo un desarrollo particular según las posibilidades económicas, recursos intelectuales, y hasta de cultura local, entre otros factores que se aclararán durante la investigación. La revisión bibliográfica realizada hasta ahora señala que estas catedrales compartieron músicos, música, dotación, ordenanzas, entre otras cosas, y ha resultado interesante y gran utilidad señalar las circunstancias en que tales saberes compartidos pudieron marcar una tendencia a crear una cultura propia o local.

Para ello, uno de los ejes de análisis será el nivel de “innovación” o de “tradicionalismo” desplegado en cada una de las catedrales, lo que se identifica tanto en la introducción de nuevos instrumentos musicales (o permanencia de otros) como en el repertorio musical, además de las políticas puestas en práctica por parte de las autoridades eclesiásticas en el diseño de sus respectivas capillas musicales.

Al hablar de “desarrollo musical” o “relaciones musicales” me refiero a un complejo entramado de situaciones no sólo de carácter meramente musical (sonoro, estilístico, formal), sino también de factores sociales, económicos, políticos, religiosos, entre otros. Estos factores extra-musicales configuran el quehacer sonoro de una catedral en su totalidad.⁶ Uno de los principales protagonistas (sin ser necesariamente músicos) es precisamente el cabildo catedral al que se le dedica un estudio pormenorizado en esta investigación.⁷

Ahora bien, vale la pena adelantar que el estudio sobre estas ciudades episcopales responde a un doble valor de carácter histórico. Por un lado, el fenómeno propio de las *ciudades* como entidades políticas que concentraron todo el poder y la riqueza que fueron claves para la expansión de la Corona y el cristianismo en América. Fueron estas unidades las que albergaron todo tipo de privilegios y adelantos tecnológicos e intelectuales, así como los diferentes órganos de gobierno que fungieron como la extensión del gobierno monárquico

⁶ Elie Siegmeister señala que las condiciones que generan los cambios en los estilos musicales de todas las épocas, por lo regular son factores sociales o políticos, más que musicales en sí: “... no podemos tener respuestas desde el punto de vista de la música pura, porque los acontecimientos profundos de la historia de la música tienen fundamentalmente causas *extramusicales*”; *Música y sociedad* [1938], Siglo XXI, México, 1999, p. 6. Subrayado en el original. Esto nos confirma y nos alerta del valor, ya descubierto, que debemos darle a las relaciones sociales de los músicos, no sólo en su ámbito como creador de obras de arte, sino en su dimensión más amplia e integral.

⁷ El Cabildo eclesiástico lo formaban el obispo, tesorero, arcediano, racioneros y chantres, entre otros. Éste último era el organizador y responsable de “las expresiones del culto externo, cuyo vehículo lo constituían la palabra, los textos sagrados, las formas, el ritual y el sonido, y exigía a los cabildos demostrar, además de una esmerada preparación en filosofía y teología, profundos estudios musicales, tanto teóricos como prácticos...”, Lourdes Turrent, “La posmodernidad en la música de las catedrales: un introducción al estudio de la chantría”, Memoria del I Coloquio Musicat: *Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, México, 2006, p. 47. Huelga decir que otros actores fundamentales del fenómeno musical lo constituyen los propios músicos y cantores quienes trabajaban en la capilla musical y que estaban subordinados a la autoridad del maestro de capilla, y a su vez éste al chantre, quien formaba parte importante del mencionado cabildo eclesiástico. En el primer capítulo de la investigación se detallan estos rubros de la jerarquía del cabildo catedral, que es la misma para ambas catedrales (Guadalajara y Valladolid).

en la empresa de conquista y colonización.⁸ Se convirtieron en centros rectores, aglutinadores, y en constructores de sentido para miles de súbditos. Y por otro, el fenómeno de las *catedrales*, que se desprende del anterior al ser de naturaleza eminentemente urbana. Éstas habían heredado la tarea milenaria y medieval de proteger el conocimiento (sagradas escrituras) y de administrarlo, y con ello instruir, educar y moralizar al feligrés. Del mismo modo que las ciudades fueron enclaves de control, gobierno y expansión, las catedrales tuvieron el mismo papel en la evangelización y expansión de la fe católica. Así como la ciudad organizó la administración y su gobierno con sus instituciones fiscales y de justicia, la catedral, como sede y gobierno de la diócesis, se organizó en provincias eclesiásticas, parroquias, curatos en los que las órdenes religiosas tuvieron una importancia central, incluyendo el desarrollo de la educación.

Las ciudades pueden ser mundanas, pero las catedrales constituyen la parte sagrada de la ciudad. El centro de una ciudad episcopal no es la casa del cabildo civil, ni el recinto de la Real Audiencia, ni la casa de moneda, ni la cancillería o el consulado; es su Catedral, con mayúscula, pues aquellas corporaciones siempre giran en torno a ella. Guadalajara y Valladolid se fundaron y vivieron su etapa virreinal fincada en esa visión protectora y responsable de la cristiandad en los confines de la América septentrional, incluso con una mayor influencia que la Durango (1620) y la de Linares (1779). Suministraron y administraron el alimento espiritual (educación, fe y los sacramentos) y con ello la posibilidad de salvación. El obispo y su cabildo constituían la cabeza de la estructura de gobierno, misma que administró y tuvo por principal ingreso a los diezmos que recaudaba de los fieles que habitaban dentro de los límites de su diócesis.

Clérigos y obispos participaron también de una amplia movilidad dictada por las jerarquías y *status*. En la dinámica de las catedrales en el reino novohispano, fueron Puebla y la ciudad de México las que siempre proveyeron los modelos a seguir, a todo el resto, así como los músicos que por diversas razones prefirieron alejarse del centro del reino y trasladarse a los confines del norte, como Guadalajara y Durango. Cabe mencionar que la catedral duranguense inicialmente formaba parte de este proyecto y entramado histórico, pero por razones de no caer en una posible dispersión temática, se decidió excluirla y dejarla para una investigación posterior, aunque aun así, en este trabajo se advierte fácilmente la presencia y el papel relevante que esta catedral tuvo en la

⁸ Julián Montemayor, “Ciudades hispánicas y signos de identidad”, en Óscar Mazín Gómez (editor), *México en el mundo hispánico*, vol. I, El Colegio de Michoacán, México, 2000, p. 289.

articulación y dinámica como importante escenario de movilidad de música y músicos en el occidente y noroeste del reino.

II

El planteamiento del problema histórico en esta investigación lo constituyen las políticas aplicadas por los cabildos sobre el quehacer musical de la capilla, en tanto que el factor económico e intelectual siempre obligó a resoluciones pragmáticas, más que seguir lo que indicaba la regla. Por ejemplo, capellanes que sin estar aún ordenados cantaban en los conjuntos corales con la venia de los canónigos;⁹ mantener en el conjunto a músicos que por cuestiones de conducta merecían ser expulsados; decidir quiénes serían separados de la capilla musical por falta de dinero para solventar salarios, entre otras situaciones que cada cabildo eclesiástico tuvo que resolver a su manera. En este sentido, un problema inicial lo constituyen las formas particulares en que el cabildo catedral resolvió las situaciones de conflicto o crisis que se presentaron, con lo que a su vez diseñó la capilla musical que se propuso construir para su propio culto.

Siguiendo esta lógica, hemos de considerar que el desarrollo de las capillas musicales no constituyó solamente un espacio de expresión artística (sonoro-musical), sino que en su interior se evidenció una tensa relación de negociaciones entre el cabildo y los músicos, relaciones que a su vez revelan un importante dinamismo, así como las condiciones sociales que les determinan. Por lo tanto, se advierte desde este momento que el diseño y configuración de las capillas musicales no fue sólo producto de la aplicación de determinada normatividad, legislación o constituciones, sino de la tensión generada por la negociación entre músicos y autoridades, lo que implicó varias y diversas situaciones de confrontación.

Esta situación compleja y anómala genera algunas *preguntas* que fungen como punto de partida en esta investigación. Las catedrales en el Nuevo Mundo se consolidaron como un proyecto histórico, social y urbano, hacia mediados del siglo XVII,¹⁰ y considerando que estaban regidas por las mismas Ordenanzas

⁹ Durán, “Música y músicos de la catedral de Guadalajara...”, en Arturo Camacho, *La catedral de Guadalajara...*, p. 196. Y Mazín, *Entre dos majestades*, p. 88. Esta situación también podía verse en otras catedrales del Viejo Mundo como la sevillana, en la que para estos capellanes, llamados “veinteneros”, no era un requisito indispensable ser clérigo, aunque en su mayoría sí lo eran. Véase Moreno, *Historia de la música española...* p. 26.

¹⁰ Mazín, “Un espejo distante...”, p. 218.

y disposiciones reales, surge la siguiente pregunta de carácter general: ¿De qué manera y con qué consecuencias los cabildos de las catedrales de Valladolid y Guadalajara aplicaron las políticas eclesiásticas para el diseño de sus capillas musicales, con la posibilidad de crear una cultura propia que les caracterizara y en la que se pudieran identificar etapas de florecimiento, crisis o de estancamiento?

Esta pregunta general detona a su vez una constelación de preguntas subordinadas encaminadas al planteamiento central, mismo que siempre gira en torno al *proceso* que siguieron las mencionadas catedrales en la integración y construcción de su aparato sonoro-musical. En ese sentido nos preguntamos: ¿Qué hace diferentes a estas capillas musicales y por qué? ¿O qué las hace semejantes? ¿En qué medida pudiéramos caracterizar a éstas como “modernas” o “tradicionales”?

Ahora bien, entre las diferentes catedrales novohispanas se identifica una notable rivalidad con la que pretendían ganar más y mayores beneficios de parte del monarca. Por citar un ejemplo, el obispo Palafox (catedral de Puebla) se dirigió a Felipe IV, en 1647, haciendo énfasis en que la catedral poblana sería “la primera de América austral y meridional, porque no hay otra que haya llegado hasta aquí, sino de las más suntuosas y majestuosas de Europa”.¹¹ Tomando en cuenta estas consideraciones, surgen otras preguntas: ¿Hasta dónde fue el grado de rivalidad entre las catedrales de Valladolid y Guadalajara (o en qué se puede detectar)? O en su defecto: ¿en qué medida pudieron haber actuado en alianza o complicidad, más que en rivalidad, para resolver problemas comunes?¹²

En relación con lo anterior, Montserrat Galí destaca que la *rivalidad* entre las catedrales era algo más que notorio en aquellos años coloniales.¹³ En la primera mitad del siglo XVIII la catedral de Guadalajara tuvo algunos elementos con los que aspiró a elevar el prestigio, el “decoro y majestad” del culto: su “consagración”, la capilla musical consolidada, la escoleta y el gran órgano de tribuna construido entre 1727 y 1730 por José Nassarre, que durante un breve tiempo

¹¹ Goy Diz, “La imagen de la catedral...”, p. 34.

¹² Esto último considerando la especie de “confederación” que hacia 1620 formaron las catedrales del centro de Nueva España para exigir al rey que “se obligara a las órdenes religiosas a diezmar los productos de sus cada vez más numerosas haciendas”. Incluso llegaron a tener un representante que abogó por todas ellas frente al Consejo de Indias. Véase Mazín, “Un espejo distante...”, p. 218.

¹³ Montserrat Galí Boadella, “La fundación del Colegio de Infantes de Puebla en su contexto histórico artístico”, en Memoria del 1° Coloquio Musicat: Música, Catedral y Sociedad, UNAM, México, 2006, p. 256.

fue el más grande de la Nueva España.¹⁴ Por su parte, en la catedral vallisoletana se realizó la ceremonia de Dedicación en 1706, a cargo del obispo Manuel Escalante y Colombres, aun con la construcción inconclusa en parte.¹⁵ La totalidad de la obra se concluyó hasta 1745, por lo que se llevó a cabo la ceremonia de “coronación” o “consagración”, en un periodo de sede vacante (ausencia de obispo). Tuvo además, en 1732, un órgano de tribuna (también construido por Nassarre), con el que dio al culto y a los oficios el anhelado lustre y solemnidad.¹⁶ Con todo ello, además de otros aspectos, estas dos catedrales parece que siempre pretendieron generar una fuerte proyección de su impronta y alcance, de manera que eso pudiera llegar a los ojos del monarca, y que con ello les recompensara su noble labor de captación y conversión de almas. Esto nos genera también otras preguntas: ¿Cómo desarrolló cada una de estas catedrales estos procesos de construcción de su propia magnificencia? ¿Qué papel jugaron en ello sus respectivas capillas musicales? ¿Llegaron a crear una especie de cultura periférica, o de frontera, que las caracterizara como tal, en relación con las catedrales del centro del reino? ¿En qué medida siguieron las pautas señaladas por la Metrópoli y por la mitra de la ciudad de México, y en qué medida diseñaron sus propios derroteros diferenciados de aquéllos?

El tema de la rivalidad no sólo fue en el espectro de las catedrales; las ciudades, como tal, también emprendieron una fuerte carrera por figurar entre las más importantes de la Nueva España ante los ojos de la monarquía, baste citar el ejemplo de la ciudad de Puebla de los Ángeles y la ciudad de México.¹⁷

Ahora bien, a manera de hipótesis como respuesta a estas interrogantes planteadas (y que fue tomando forma a lo largo de la investigación, con todo y

¹⁴ Durán, “Los órganos de Nassarre...”. Otros elementos no musicales que contribuyeron al pretendido “prestigio” de la catedral guadalajarenses fueron: el haber concluido la construcción del recinto y su consecuente consagración, en 1716, bajo la prelación de Manuel Mimbela. A la par con la rivalidad estaba el “prestigio” que a la vez era sinónimo de presencia, poder y jerarquía.

¹⁵ “Carta del obispo de Michoacán al rey, en que avisa de la dedicación de la catedral. Menciona alhajas y en especial una campana”, citado en Ramírez Montes, *La escuadra y el cincel. Documentos sobre la construcción de la catedral de Morelia*, UNAM, México, 1987, p. 133.

¹⁶ Guerrero, *El órgano histórico en Michoacán...*, p. 99ss.

¹⁷ Véase el valioso libro de Beatriz Rojas, *Las ciudades novohispanas. Siete ensayos. Historia y territorio*, El Colegio de Michoacán, Instituto Mora, México, 2016.

la resistencia de mi parte por generarla¹⁸), gira en torno a que: La actividad musical entre ambas catedrales propició la *conformación de una tradición regional sonoro-musical*, sobre todo en el primer cuarto del siglo XVIII, promovida en buena parte por la movilidad no sólo de músicos, sino de música e instrumentos musicales, así como por algunas disposiciones u ordenanzas emanadas de los gobiernos episcopales en materia musical.

No significa que esta hipotética “tradición regional” deba ser explicada a través de un solo discurso homogeneizador, sino más bien todo lo contrario: deben ser explicados los mecanismos por los que cada catedral constituyó su propia cultura, incluso diferenciada de “la otra”, destacando los elementos comunes que, consciente o inconscientemente compartieron.

Una segunda reflexión hipotética que se desprende de la anterior (y de la investigación realizada) hace sostener que: El arte musical de estas catedrales (visto como un proyecto) no fue un producto exclusivo de la política eclesiástica claramente intencionada y dirigida, sino el resultado de la tensión entre las autoridades y la cosmovisión e intereses de los propios músicos quienes forjaron una visión particular de la música y su función litúrgica y artística. Dicha visión era alimentada, seducida e inspirada en la evolución y los avances del arte sonoro en el ámbito profano, además de la evolución del pensamiento (humanista y/o ilustrado) que generó nuevas e innovadoras formas de comportamiento social.¹⁹

En el caso de esta segunda reflexión hipotética, destaco el papel de la individualidad de los músicos y su inventiva, así como el asumirse como artistas creadores más que como “sirvientes”, lo que constituye un rasgo fundamental de este ser moderno, comentado líneas abajo.

¹⁸ Domínguez, et. al, *Guía para elaborar una tesis*, Sobre este punto, los autores explican que algunos investigadores no consideran “necesario establecer hipótesis para guiar una investigación. Sin embargo, es necesario fundamentar epistemológica o metodológicamente su no utilización, y sustituir la hipótesis por la articulación clara y coherente de preguntas y objetivos de la indagación propuesta...”, p. 31.

¹⁹ Esta idea está inspirada en Sigaut, quien distingue entre una “tradición local” o “identidad artística periférica” (forjada por algunos pintores novohispanos) y “la tradición de la Iglesia, formada por un cuerpo de doctrina que emana de las Escrituras y las obras de los Santos Padres” Véase Sigaut, “El concepto de tradición en el análisis...”, p. 208.

III

Si bien es cierto que este trabajo en la medida que fue desarrollándose, constantemente abría nuevos objetivos, también es cierto que desde un inicio se planteó un objetivo general que guió la investigación, cuya principal preocupación fue esclarecer la relación entre las autoridades eclesiásticas y los músicos y cantores, no sólo en términos musicales o de trabajo asalariado (“sirviente”), sino de obediencia y salvación, de manera que tales relaciones puedan revelar, por una parte, la concepción que de sí mismo tenía el músico del siglo XVIII, y, por la otra, la misión redentora que las autoridades eclesiásticas asumían en su papel de purificadores y educadores de almas.

Para lograr el mencionado objetivo general fue necesario plantear algunos propósitos a manera de objetivos particulares, que permitieran conocer los pormenores del sistema o entramado sociocultural y musical de las catedrales estudiadas, como analizar la relación de tres figuras fundamentales en el fenómeno musical: el maestro de capilla, organista y el sochantre, quienes se encargaban del desarrollo de la sonoridad en todas las fiestas y ceremonias. También descubrir el nivel de continuidad o innovación que desarrolló cada una de las capillas, principalmente en el aspecto de sus instrumentos musicales y su repertorio, de manera que podamos identificar su desarrollo en relación (o comparación) con otras capillas musicales del reino novohispano, o incluso de las capillas peninsulares.

Con todo lo anterior, se pretende, entre otras cosas, contribuir al conocimiento de la historia de la música virreinal en Nueva Galicia, particularmente la proyección de la catedral como escenario de producción de músicos y música, toda vez que estos formaban parte de la mecánica social y de la creación y producción artística local. Con esta contribución también se espera un mejor conocimiento y mejor comprensión de las catedrales desde una perspectiva de redes de estudios que a su vez permitan entender a estos recintos como instituciones con facultades ‘extra-religiosas’ y conectadas en una red de gobierno espiritual supeditadas al poder central de la corona hispánica.

Por otra parte, una de las primeras situaciones que justifican la presente investigación es que los estudios americanistas no se habían caracterizado por incluir de manera específica la historia de la música²⁰ en sus proyectos, de manera

²⁰ Y para no caer en la a veces tediosa polémica sobre la idea de que decir “historia de la música” es hablar sólo de la música en sí, sin los factores contextuales que rodean a la producción musical, baste por ahora decir que en la presente investigación, decir “historia de la música” también incluye una serie de *factores históricos* que giran en torno a la producción musical, del mismo modo en que aclaré que por “relaciones

que éstos se hacían de forma aislada y pobremente contextualizados. Con esto tampoco pretendo decir que se detecte una total ausencia de estudios sobre el fenómeno musical novohispano, pues sería una absoluta imprecisión. De lo que aún se adolece es de estudios sistemáticos e interdisciplinarios, en los que se tienda una red de estudios que permitan apreciar la naturaleza de estos recintos como una institución con facultades y objetivos que van mucho más allá de los aparentes, como son la administración del culto, de la fe y de los diezmos. Como lo señalé en uno de los objetivos de la presente investigación, es importante que los resultados arrojen una visión amplia de las catedrales: desde la estructura interna hasta entenderlas como vinculadas a una realidad social más amplia que los límites de su propia Diócesis.

También se debe destacar la relevancia de estos estudios en tanto que constituyen una valiosa aportación a la historiografía del arte y la cultura novohispanas, partiendo de que aún hay importantes vacíos en los estudios sobre las relaciones inter-catedrales. En ese sentido, una de las carencias que todavía persiste es el estudio de las relaciones [socio] musicales entre las catedrales novohispanas, y con las catedrales del Viejo Mundo. Y si bien considero que los músicos y la música del Viejo y del Nuevo Mundo deberían ser estudiados en conjunto, como parte de un todo orgánico, opino que es mayor la obligación de hacerlo entre las catedrales novohispanas, toda vez que las políticas aplicadas para la regulación de músicos y obras ejecutadas pueden ser un claro indicador del conservadurismo o vanguardismo musical desarrollado en cada sede.

Por otra parte, si en años anteriores el restringido acceso a las fuentes documentales había sido un obstáculo para el estudio de las catedrales (en sus múltiples acepciones), la apertura que en los últimos tiempos han mostrado las autoridades eclesiásticas de diferentes catedrales y otros recintos religiosos menores, representa la posibilidad real (viabilidad y factibilidad) de llevar a cabo investigaciones de este tipo, como ya se han realizado muchas de ellas. La presencia de fuentes y el acceso, conjugado con el vacío histórico sobre la vida musical, posibilita un conocimiento que por años había sido pretendido por la investigación sobre el arte y la música novohispanos.

musicales” entenderemos un fenómeno que va más allá de lo pura y estrictamente musical. Sobre este tema remito al excelente texto de Miguel Astor, “Música para la historia, historia para la música”, en *Extramuros*, vol. 9, núm. 24, Caracas, Venezuela, mayo de 2006.

IV

Se han considerado algunos conceptos que resultaron valiosos en esta investigación. Uno de ellos es el binomio conocido como “centro-periferia”, propuesto por Castelnovo y Ginzburg, con todas las reservas que ello exige. Desde esta perspectiva se considera que el “centro” siempre figura como modelo de desarrollo intelectual o de “producción cultural”, mientras que la “periferia” por lo regular “sólo alcanza una manifestación degradada de sí mismo...”.²¹ Pero en esta investigación, si bien se considera la condición de “periferia” en términos geográficos y también como ‘sufragáneas’ o subalternas de la Ciudad de México, también se considera que en el mundo de la concurrencia y la carrera de la cristiandad en América, cada una de estas catedrales, geográficamente periféricas, se convirtió a su vez en un centro neurálgico que irradió y ejerció un control *de facto* sobre la población (y por supuesto a otras regiones subordinadas), relativizando así la contundencia de lo propuesto por Castelnovo y Ginzburg. Es decir, se tiene plena consciencia de la existencia no de *un* centro y *una* periferia, sino de *varios* centros que en determinados momentos pueden ejercer sobre sus alrededores. Las catedrales de Valladolid y Guadalajara son periféricas con respecto a la catedral de la ciudad de México, pero a su vez constituyen un *centro* de su propia diócesis. El sistema monárquico está estructurado a partir de un eje que era la propia monarquía, y a su alrededor giraba una importante diversidad de “espacios culturales interactuantes” (entre ellos las catedrales) bajo esquemas de relaciones bidireccionales (o multidireccionales), de tal manera que se erigen diversos centros y diversas periferias.²² El binomio de conceptos, pues, no es monolítico ni inamovible. Estas consideraciones están presentes en el estudio y propiciaron que en el análisis sobre la práctica musical se consideraran estas relaciones multidireccionales que favorecieron una visión no parcial, sino un poco más integral.

Con todo ello, si bien es cierto que los estudios sobre las catedrales del centro del reino (México y Puebla) han constituido un invaluable aporte para el conocimiento de la música virreinal, en la mayoría de los casos sirviendo como modelo de análisis para otros estudios de la provincia, no es menos cierto que resultan de enorme valor e importancia (además de necesario) realizar estudios de las catedrales *no desde el centro*, como se ha hecho la mayoría de las veces,

²¹ Ricardo Pasolini, “La historia intelectual desde su dimensión...”, *Prismas. Revista de historia intelectual*, núm. 17, 2013, p. 190. Cita a Enrico Castelnovo y Carlo Ginzburg, “Centro e periferia”, en Giovanni Previtali (edit.), *Storia dell'arte italiana*, Parte I, vol. I, Turín, Einaudi, 1979.

²² Sigaut, “El concepto de tradición en el análisis...”, p. 207.

“sino a partir de historias regionales” y de políticas particulares, incluso, en contraste con los órganos de control del gobierno central.

Otro concepto que constituye la base teórica de gran parte de la presente investigación lo constituye la dupla “tradición-modernidad” (“antiguo/moderno”). Decir “modernidad” resulta tan complejo como decir “tradición”, sobre todo cuando uno de estos fenómenos pretende ser explicado a la luz (o a la sombra) del otro. Jaques Le Goff sostiene que esta dupla está vinculada a la historia de Occidente (así, con mayúscula), y que desde el siglo V al XIX marcó una “oposición cultural” en el medio intelectual, pero que fue a mediados del siglo XIX cuando sufrió una importante transformación, especialmente con la aparición del concepto de “modernidad” como “reacción ambigua de la cultura contra la agresión del mundo industrial”.²³ La idea de “progreso” (vinculada por lo regular a lo moderno) no siempre coincide con “lo nuevo”, de ahí que sea válido preguntarnos, entonces, en qué momento y con qué factores de por medio la dupla “antiguo-moderno” cobró el sentido que ahora se le concede. Parece que parte de la respuesta está relacionada con un determinado sentimiento de ruptura con el pasado, es decir, con el surgimiento de una “conciencia de la modernidad” en términos de sustituir lo que por antiguo y decadente deja de ser funcional, tal como cuando el Imperio Romano fue abatido (siglo V), o bien, como cuando el “Nuevo Testamento” (la “nueva ley”) sustituyó al “Antiguo” (“antigua ley”).²⁴

Estas caracterizaciones, con el nuevo significado antagónico de la dupla “antiguo-moderno”, tuvieron un fuerte impulso durante el Humanismo y el Renacimiento, cuando curiosa y paradójicamente, “ser moderno” significó volver a la antigua y lejana cultura grecolatina,²⁵ además de ser en esta época cuando se establece la periodización histórica entre “época antigua y época moderna”.²⁶ Con todo ello, el siglo XVI es clave para comprender las diversas maneras de caracterizar “lo moderno”, en contraposición con “lo antiguo”.²⁷ Ya no se tra-

²³ Le Goff, *Pensar la historia...*, p. 147.

²⁴ Cfr. Alberto Tenenti, *La Edad Moderna, XVI-XVIII*, Ed. Crítica, Barcelona, 2011, p. 8.

²⁵ Le Goff, *Pensar la historia...*, p. 151. Otro aspecto que de manera insistente aparece en los escritores del Renacimiento, como rasgo de modernidad, es el “afán de originalidad”, como resultado de su “personalidad confiada en sí misma”, de ahí que siempre se preocupen por ser *los primeros en...* escribir tal o cual cosa, o ser los primeros en escribir lo que es verdadero. Véase Maravall, *Antiguos y modernos*, pp. 51-52.

²⁶ Le Goff, *Pensar la historia...*, p. 155.

²⁷ Durante el siglo XVI (y en cualquier otro) se podía *ser moderno* de diferentes maneras. La corona española, por ejemplo, con todo su poderío político, cultural y econó-

taba sólo de “imitar” la naturaleza (como modelo divino), sino de “recrearla”, de transformarla, teniendo como modelo al propio hombre, incluso en su individualidad.²⁸ Esta nueva forma de pensamiento generó la posibilidad de una nueva cultura y un nuevo arte como resultado de la combinación “arte y ciencia”. Esta combinación fue posible gracias, entre otras cosas, al descubrimiento de leyes de la física; a los viajes alrededor del mundo (y descubrimiento de un nuevo mundo); a la nueva forma de entender el pasado (conciencia histórica), y a la libertad creadora de los artistas y pensadores. En ello se conjugaba el *studium* y la *virtus*, es decir, “el conocimiento racional de las leyes naturales” y la “capacidad creadora” o “cualidad transformadora”.²⁹ Este nuevo arte (*studium* y *virtus*) representaba una “recreación de la naturaleza”, una artificiosa manera de reinventar la cultura. Y en ello, la producción musical es un claro ejemplo de cómo ésta se volvió cada vez más elaborada, más colorida y con una amplia variedad de timbres, sonoridades y matices, es decir, permitió el desarrollo de nuevas formas de componer y nuevos instrumentos musicales que iniciaron imitando lo que cantaban las voces, para convertirse posteriormente (siglo XVIII) en protagonistas del desarrollo musical (pasajes solistas).

La caracterización de “lo moderno” durante el siglo XVIII encarna otros factores que complejizan el desarrollo evolutivo o involutivo del arte; supone una amplia serie de posibilidades de ser, todas en medio de la tensión entre la norma impuesta y la libertad de actuar,³⁰ tanto en aspectos de la vida cotidiana, la cultura, economía, religión, arte, entre otros. Esta tensión da por resultado una determinada conducta, actitud y comportamiento definidos a su vez por una “voluntad de forma barroca” que bajo formas artísticas se expresa en estilos

mico, impuso en sus territorios una determinada forma de ser, de pensar, de creer... de vivir...y de morir. Con ello establecía “otra modernidad” en la que se ponían en juego no sólo actores o acontecimientos europeos, sino otros escenarios y personajes que formaron parte de la configuración mundial de redes y movibilidades, con los que la corona aspiraba a cumplir su misión salvadora como “monarquía universal”, es decir, como “monarquía católica”. Véase Gruzinski, *Las cuatro partes...*, pp. 92-94.

²⁸ Villoro, *El pensamiento moderno...*, pp. 50-52. El autor considera a Leonardo Da Vinci como el “prototipo de la individualidad completa a que aspiró el Renacimiento”, pues en él encuentra la “nueva idea acerca de la acción transformadora del hombre”, p 50.

²⁹ Villoro, *El pensamiento moderno...*, pp. 48.

³⁰ Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, pp. 161ss.

diversos.³¹ Ser barroco es ser moderno, y ser moderno, en este caso, significa actuar con la libertad de crear nuevas formas que “revitalicen los cánones clásicos”.³² Ello conllevó, en el caso de los músicos de las catedrales a la creación de una música que en su momento, en el seno del cabildo se discutió su aceptación debido principalmente a la acusada “libertad” e “indecencia” de la misma. Una situación similar se presentó en el caso del uso de algunos instrumentos musicales.

La idea del control social como concepto analítico aportó también cierta claridad a las relaciones estudiadas. Considerando que las catedrales constituyeron un órgano fundamental para la conversión de los indios americanos, es por ello que el monarca depositó en ellas diversas tareas relacionadas no sólo con el adoctrinamiento, sino también con funciones recaudatorias y hasta de censos poblacionales.³³ Así, la catedral se constituyó como un centro de control y de gobierno espiritual (y civil), y en ese sentido fueron muchas las relaciones que estableció con infinidad de sirvientes que trabajaron en el multicitado recinto.³⁴ Estas relaciones en las condiciones de servilismo o subordinación son abordadas aquí apoyándonos en lo propuesto por Barrington Moore Jr., quien sostiene que este tipo de relaciones son posibilitadas por la presencia de un cierto “temor reverente” provocado o reforzado por la idea de la *salvación*. Según lo expresado por Moore Jr., en esta relación de dominación, los dominados en ocasiones prefieren “las formas pre-industriales de autoridad... que los protegen de todos su problemas, en lugar de las formas burocráticas, con su consis-

³¹ Sigaut, “El concepto de tradición...”. La autora considera, para el caso de la pintura novohispana, que el concepto de “tradición” puede ser más esclarecedor que el de “estilo” a la hora de caracterizar la producción local, sobre todo cuando se toma como modelos a “estilos europeos” y se pretende encontrar estos en América, en lo que “se ha perdido mucho tiempo y energía”, p. 209.

³² Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, p. 93.

³³ Véase Rodolfo Aguirre, “Frailes a la defensiva...”; en *Letras Históricas*, núm. 9, p. 48. El rey Carlos II pidió recaudar “un millón de ducados” a todas las Diócesis de América (subsidio). Al morir el monarca, su sucesor, Felipe V (primer monarca de la dinastía Borbón), en 1700 continuó de manera férrea con la orden, de manera que estableció que fuera el prelado quien se encargara de la tarea de recaudar (“Toda la recaudación recayó en los obispos”) y que éstos exigieran a las órdenes religiosas que pagaran dicho subsidio, pues era de carácter obligatorio a diferencia de los “donativos” que antes se solicitaban.

³⁴ Desde carpinteros, obreros, cocineros, veleros, herreros, pintores... y desde luego, músicos y otros artífices.

tencia maquina aplicada a un segmento muy pequeño de su vida”.³⁵ Sostiene que el individuo puede recibir seguridad a cambio de su “obediencia y lealtad, si la relación tiene algún tono de justicia y afecto”, evidenciados por la seguridad espiritual y la salvación del alma de los individuos. Esta garantía de “salvación” resulta ser “efectiva para el aprendizaje y por lo tanto sirve para implantar actitudes e incluso sentimientos”.³⁶ En este sentido, Moore Jr. ofrece elementos claros que explican parte de la mecánica social entre el poder de las catedrales y sus ministros, frente a los sirvientes (entre ellos los músicos) y el grueso de la sociedad novohispana.

Por su parte, Bronislaw Malinowski destaca que la cultura,³⁷ como construcción funcional entre los diversos sectores que componen la sociedad, puede ser analizada desde diferentes aspectos que comprenden “la educación, el control social, la economía, los sistemas de conocimiento, creencia y moralidad y aun modos de expresión artística y creadora”.³⁸ Siguiendo esta idea, la misión redentora de unos (institución eclesiástica) y la necesidad de protección espiritual de otros (feligreses –músicos–) constituyen y complementan el ciclo social, a la vez que constatan su funcionalidad, según lo propuesto por Malinowski.

Recapitulando nuestra constelación conceptual, la investigación gira en torno a los conceptos de: “tradición-modernidad”, “centro-periferia” y “control social”, entre otros de menor incidencia pero no menos importantes. En este sentido, es pertinente aclarar que estos conceptos constituyen instrumentos de análisis teóricos contruidos para caracterizar la realidad histórica estudiada, para detectar patrones de conducta, es decir, para lograr un mayor acercamiento, comprensión e interpretación de aquel periodo. Pero otra parte que no se puede soslayar es cierto bagaje intelectual puesto en práctica en la propia época que se analiza. Por ejemplo: ¿qué significó ser moderno o tradicional para nuestros sujetos de estudio? ¿Cómo se asumía esta idea? Parte de una posible respuesta está en las definiciones de los antiguos textos publicados en aquellos años. El diccionario de Covarrubias (1611) editado bajo el título de *Tesoro de la lengua castellana o española*, la voz “moderno” la define como “lo que nuevamente es hecho, en respeto de

³⁵ Barrington Moore Jr., *La injusticia. Bases sociales de la obediencia y la rebelión*, UNAM, México, 1996.

³⁶ Moore, *La injusticia. Bases sociales de la obediencia...*, p. 437.

³⁷ Entendida como “*patrimonio instrumental* por el que el hombre es colocado en la mejor posición para solucionar problemas concretos y específicos que encara dentro de su ambiente, en el curso de la satisfacción de sus necesidades”, en Malinowski, *Una teoría científica de la cultura*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, 1948, p. 175.

³⁸ Malinowski, *Una teoría científica...*, pp. 175-176.

lo antiguo, del adverbio modo cuando significa ahora. Autor moderno, el que ha[ce] pocos años que escribió y por ello no tiene tanta autoridad como los antiguos”.³⁹ Esto parece indicar que la idea de moderno refiere solamente un elemento de novedad, algo de aparición reciente, sin implicar necesariamente una tensión o irrupción con lo ya establecido. En este mismo sentido parece advertirlo el *Diccionario de Autoridades* (tomo 4, 1734) que lo refiere como “lo que es o sucede de poco tiempo a esta parte” y agrega que “en los colegios y universidades vale lo mismo que nuevo”.⁴⁰ De lo anterior se desprende que esta idea de lo moderno parece no suponer un conflicto o tensión con lo establecido (tradicción), aunque en la práctica, la documentación analizada revela que este citado “respeto” por “lo antiguo” no fue del todo atendido, o por lo menos no de la manera en que algunos canónigos hubiese deseado. Es decir, que se podían adoptar elementos *modernos*, y al mismo tiempo ser respetuoso con la tradición, pero también se podía no serlo y generar con ello una cierta tensión o conflicto.

Por otra parte, la idea de tradición no se incluye en el *Tesoro* de Covarrubias, pero el citado *Diccionario de Autoridades* la define como “Noticia de alguna cosa antigua que se difunde de padre a hijos y se comunica por relación sucesiva de unos en otros”.⁴¹ En este sentido, la omisión de Covarrubias y la clara definición técnica del *Diccionario de Autoridades*, parecen no problematizar el hecho de custodiar una herencia milenaria y cultural (“alguna cosa antigua”), aunque para la Iglesia católica esto representó un problema latente al que le prestó especial atención, sobre todo en un periodo tan lleno de transformaciones como el siglo XVIII aquí estudiado.⁴² Precisamente éste es uno de los ejes centrales de esta investigación que, más allá de la construcción de recursos teóricos para su análisis, y del habla o entendimiento cotidiano de los sujetos en cuestión, los referentes empíricos a los que aquí se alude evidencian con toda claridad ese conflicto entre mantener inamovible una herencia musical para la liturgia y los

³⁹ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Luis Sánchez impresor del Rey, Madrid, 1611, p. 552.

⁴⁰ *Diccionario de Autoridades* (tomo 4, 1734), Imprenta de la Real Academia Española, Edición facsimilar: Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos, Madrid, 1964, p. 584.

⁴¹ *Diccionario de Autoridades* (tomo 6, 1739), Imprenta de la Real Academia Española, Edición facsimilar: Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos, Madrid, 1964, p. 314.

⁴² Es interesante (y hasta sintomático) descubrir que en sentido inverso, en el *Dictionarium Ecclesiasticum* (1561) la voz “Traditio” está incluida y definida simplemente como “Doctrina” (p.161v), mientras que la voz “moderno” no está incluida en la obra. Fernández de Santaella, *Dictionarium ecclesiasticum*, Ed. Excudebat Mathias Gastius, Salamanca, 1561.

oficios (canto llano o polifonía renacentista), o bien, renovarla con elementos sonoros y formas compositivas novedosas que enriquecieran (según la perspectiva de algunos) el entramado musical, y con ello contribuir a la formación de una nueva sensibilidad.

Esta amplia constelación de conceptual y terminológica fue un importante caldo de cultivo en cuanto a la metodología y enfoques diversos. El estudio se aborda desde un enfoque de la llamada historia cultural, o socio-cultural, en la que se destacan principalmente los elementos como las “prácticas” y los “procedimientos” desarrollados por los actores e instituciones involucradas. Con ello se aclara el “objeto” producido a través de estas prácticas: la música, el boato y el prestigio social.⁴³ Si bien los límites metodológicos entre un enfoque y otro suelen ser no muy claros, para el caso de los músicos se aplicó el método prosopográfico, es decir, el análisis de las “características comunes a un grupo de protagonistas históricos, mediante el estudio colectivo de sus vidas”.⁴⁴ Estas consideraciones sobre los elementos comunes de un determinado sector o grupo social permiten con mucha claridad el análisis de los músicos, diferenciados, incluso, del resto de los miembros del coro. Para ello, es necesario definir el “universo de análisis” que conforman estos sujetos como una colectividad (*los músicos, los capitulares...*), pero que al mismo tiempo permita la identificación individual y los casos particulares que marcan la diferencia en el funcionamiento interno de la capilla musical. En otras palabras, en este método prosopográfico se mantiene un equilibrio entre la biografía colectiva y los estudios de casos particulares, especialmente en el capítulo dedicado a los músicos.

Otro elemento metodológico que resultó de gran utilidad es lo planteado desde la “musicología urbana”, en la que se contempla la construcción de modelos “en los que las instituciones, los perfiles profesionales y las funciones de la música, entre otros, se combinan, a fin de permitir, por un lado, la construcción de un marco estructural en el que se desarrolla la música y el microcosmos o campo específico constituido por las carreras profesionales de los músicos, así como, por otro lado, la comparación entre distintas ciudades”.⁴⁵ De lo señalado por Carreras, tal vez lo más conocido de este universo conceptual sean las

⁴³ Daniel Ute, *Compendio de historia cultural. Teorías, práctica, palabras clave*, Alianza Ensayo, Madrid, 2005. Véase también: Peter Burke, *¿Qué es historia cultural?*, Paidós, Barcelona, 2006.

⁴⁴ Stone, *Pasado y presente*, p. 61.

⁴⁵ Carreras, “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural” en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (editores), Valencia, Universidad de Valencia, 2005, p. 21.

“instituciones” (cabildo, capilla musical, capellanes de coro...), en tanto que corporaciones o colectividades visibles en el gobierno y la mecánica de las ciudades. Las “funciones de la música”, tanto en la liturgia como en la fiesta pública (procesiones), permiten vincular a los músicos con el grueso de la población en este entramado social complejo.

Dentro de esta misma metodología de la “musicología urbana [histórica]” (y considerando los objetivos de esta investigación), a la hora de historiar la música y los músicos de estos recintos se volvió fundamental considerar tres perspectivas, a saber: “interna, local y global”.⁴⁶ Es evidente que dicho análisis va de lo particular e inmediato a lo general, lo cual ayuda a una mayor precisión a la hora de caracterizar a los sujetos y sus funciones. En la perspectiva “interna” se destaca la variedad de relaciones, prácticas y sujetos que constituyen la célula más inmediata a la producción musical: músicos, cantores, capitulares, constructores de instrumentos, etc., y el sinfín de relaciones cotidianas registradas en la documentación. Desde la perspectiva “local” se extienden las relaciones hacia otros actores de la misma localidad o los alrededores, como pudiera ser a otros músicos que participan en las parroquias, colegios o conventos. La perspectiva “global” permite ubicar al fenómeno en el marco de *las catedrales del Nuevo y del Viejo Mundo*, en el marco de la cultura urbana y en la carrera por distinguirse entre las demás. La caracterización de una ciudad puede estar determinada por el nivel económico o por la distinción de ser *episcopal*, entre otras cosas. De ahí el interés e insistencia en la perspectiva desde la *cultura urbana*, como metodología para confrontar a estas dos catedrales episcopales.

En otro sentido, el recurso hermenéutico será fundamental en el análisis e interpretación de la documentación, del mismo modo en que el *análisis iconográfico*, en algunos casos, aportó información valiosa sobre el uso de determinados instrumentos así como la morfología de los mismos, toda vez que no se conocen hasta ahora instrumentos musicales ni demás vestigios físicos de aquellos tiempos, por lo menos para el caso de Guadalajara.

El análisis comparativo entre las dos catedrales se llevó a cabo específicamente en tres áreas del desarrollo musical. A saber:

- **La CAPILLA MUSICAL:** entendida como una corporación colectiva, pero integrada esencialmente por individuos (músicos), y todo lo que implica su funcionamiento, así como el cuidado, atención y gobierno por parte de los

⁴⁶ Burgess y Wathey, “Cartografías del paisaje sonoro: la música sacra en las ciudades inglesas, 1450-1550”, en Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (editores), Valencia, Universidad de Valencia, 2005, pp. 69-78.

canónicos: contratación de músicos (locales, regionales o extranjeros), rentas anuales (salarios: obvenciones, emolumentos). En este punto se consideran también los Reglamentos y Ordenanzas, las relaciones entre músicos y autoridades, número de músicos en la capilla, ascensos, movilidad espacial y/o social, escoleta (es decir, preparación y profesionalización de sus músicos), entre otros aspectos que involucran directamente a los actores.

- **Los INSTRUMENTOS MUSICALES:** el desarrollo, evolución y uso. Este hecho constituye un rico elemento revelador del nivel de “conservadurismo o modernidad musical,” considerando el uso o prohibición de algunos instrumentos según las posibilidades económicas, ideológicas o prácticas: disponibilidad o no de ciertos instrumentos o instructores.
- **La MÚSICA:** (repertorio musical) en el periodo de transición estilística que fue de lo más tradicional (homofonía y polifonía clásica) hacia formas con elementos operísticos o teatrales como arias, pasajes para solos de voces o instrumento, así como “lo galante”. La aparición de los “instrumentos obligados” es un rasgo de una clara tendencia a privilegiar más a la instrumentación que a lo verbal (texto), lo cual fue parte de una larga y añeja discusión que desembocaba, entre otras cosas, en la permisión o prohibición de ciertos instrumentos o formas musicales.

La combinación de los elementos arriba mencionados (capilla, instrumentos y repertorio), proporcionó una luz esclarecedora al conocimiento del desarrollo musical en las catedrales aludidas, de manera que se espera contribuir a valorar esta producción cultural, así como también a valorar su historicidad.

V

En las siguientes páginas se presenta un breve análisis (Estado de la cuestión) de las obras que han abordado la historia de la música, sin el afán de ser acucioso,⁴⁷ sólo destacando las formas, contextos y los enfoques desde dónde se han escrito, principalmente los estudios sobre música en las catedrales. Si bien es verdad que las investigaciones sobre la música y los músicos en las catedrales no son nuevas ni recientes; las primeras aportaciones desde los años treinta fueron cruciales por haber advertido de la riqueza latente que guardaban los viejos y

⁴⁷ En un trabajo previo dimos cuenta puntual de varios trabajos sobre investigación musical catedralicia. En este apartado apuntaremos las aportaciones más esenciales. Véase Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música...*, “Sobre el estado de la cuestión”, pp. 21-33.

empolvados papeles de música de los templos.⁴⁸ Los pioneros trabajos de Romero,⁴⁹ Saldívar⁵⁰ y Galindo,⁵¹ mostraron una fuerte impronta y preocupación por la construcción de un nacionalismo moderno, pero establecieron las bases para comprender el valor de las formas de articulación cultural entre los pueblos; destacaron que la práctica musical tanto de los grandes compositores como de los grupos populares, y de cualquier época, conformaron un conjunto de saberes que amalgamó y otorgó elementos identitarios a los pobladores, y más aún, y al mismo tiempo, propició elementos diferenciadores para la comprensión de la diversidad musical de México. Aquellas aportaciones no han perdido su vigencia ni su importancia, toda vez que seguimos recurriendo a ellas con el fin de enriquecer los nuevos descubrimientos.

Estos trabajos al mismo tiempo establecieron rutas para ir de los estudios generales (Historia de la música en México) hacia los estudios particulares, y con ello, ampliar en futuras investigaciones hacia nuevos tópicos como el repertorio popular, los instrumentos tradicionales, las fiestas en el calendario litúrgico, la música en la religiosidad popular, la vestimenta y la danza, entre muchos otros.⁵²

⁴⁸ Algunos de los más influyentes (aunque remito a la bibliografía general para mayores referencias): Steven Barwick, *Sacred vocal polyphony in early colonial Mexico*, Tesis doctoral, Harvard University, 1949; Robert Stevenson, *La música en la Catedral de Sevilla, 1478-1606. Documentos para su estudio* [1954], Sociedad Española de Musicología –SedeM–, España, 1985; Leopoldo I. Orendain, “Los libros de coro en la catedral de Guadalajara”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. VIII, núm. 29, 1960; Robert Stevenson, *La música en las catedrales españolas del siglo de oro* [1961], Alianza Música, España, 1992; José Enrique Ayarra Jarné, *La música en la catedral de Sevilla*, Obra Cultural de la Caja de ahorros Provincial San Fernando, Sevilla, 1976; Juan Carlos Estensoro, *Música y sociedad coloniales, lima 1680-1830*, Ed. Colmillo Blanco, Colección de Arena, Lima, 1989.

⁴⁹ Jesús C. Romero, *La historia crítica de la música en México. Como una justificación de la música nacional*, Tesis presentada al Primer Congreso Nacional de Música, México, 1927.

⁵⁰ Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México. Épocas precortesiana y colonial*, SEP, 1934.

⁵¹ Miguel Galindo, *Historia de la música mexicana* (1933), Edición facsimilar del CNCA-CENIDIM-INBA, Colima, 1992.

⁵² Véase Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, FCE, México, 1989. Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, SepSetentas, No. 95, México, 1973.

Esto se enriqueció, por ejemplo, con las posteriores investigaciones en la pintura novohispana que aportaron al conocimiento visual de la práctica musical.⁵³

Una de las ideas que quedaron bastante claras con aquellos estudios pioneros es que el estudio de la *música de las catedrales*, y todo su entorno que la rodeó, era posible. Las fuentes, los objetos (instrumentos) y diversos elementos estaban ahí para hacerlos hablar.⁵⁴ De aquí que la catedral empezó a figurar como un entidad articuladora y productora de saberes, tanto artístico-musicales como de todo tipo. Surgieron así estudios pioneros sobre el mundo de las catedrales que gradualmente se fueron especializando aún más, y disponiendo de novedosas fuentes para su estudio. De este modo, la catedral empezó a ser estudiada históricamente no sólo como institución religiosa, sino además como una entidad jurídica, política, cultural y artística.⁵⁵ Con ello, los estudios sobre música, española o hispanoamericana, mostraron un campo de investigación rico en elementos culturales como la movilidad de músicos y la circulación de música, sus transformaciones entre lo profano y lo sacro, la renovación instrumental, entre otros tópicos.

Para el caso de la música en las catedrales en México, nuevas investigaciones han contemplado aspectos como el marco legislativo sobre el papel de la música en la liturgia y su inserción en la mecánica social: sus ceremonias (fijas o móviles), fiestas patronales, aspectos económicos salariales de los músicos; construcción y adquisición de instrumentos musicales, entre muchos otros tópicos que

⁵³ Evguenia Roubina, “¿Una imagen vale más...? Pautas para el estudio de las evidencias organológicas en la iconografía musical novohispana”, en *Cátedra de Artes*, núm. 13, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014; Evguenia Roubina, “Apropiaciones de la iconografía musical europea como recurso para el estudio de la música novohispana: reflexiones en torno a una imagen”, en *Cuadernos de Iconografía Musical*, vol. III, núm. 1, agosto de 2016. La autora es directora editorial de la revista electrónica *Cuadernos de Iconografía Musical*. <http://www.cuadernos-iconografiamusical.fam.unam.mx/index.php/CIM/index>

⁵⁴ Arlette Farge, *Atracción del archivo*, Edicions Alfons El Magnanim, Institució Valenciana D’Estudis i Investigació, Valencia, 1991.

⁵⁵ Algunas publicaciones de consulta obligada en este ramo, para el caso de los estudios en México, son: David Brading, *Una Iglesia asediada: el obispado de Michoacán, 1749-1810*, FCE, México, 1994; Óscar Mazín Gómez, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, El Colegio de Michoacán, México, 1996. Leticia Pérez Puente, *Tiempos de crisis, tiempos de consolidación. La catedral metropolitana de la Ciudad de México, 1653-1680*, UNAM, El Colegio de Michoacán, Plaza y Valdés, México, 2005. Por citar sólo algunos.

han ampliado la idea de la historia musical.⁵⁶ Si bien aquellos estudios precursores abrieron una importante veta en los trabajos culturales sobre las catedrales, dejaron también vacíos sugerentes que representan una oportunidad para la implementación de nuevas metodologías, teorías interpretativas, o bien, el uso de documentación poco conocida.

No deja de sorprender que los estudios dedicados a la práctica musical en la catedral de Guadalajara sean extremadamente escasos, pero de gran calidad y aportación, al igual que los estudios hechos sobre la catedral de Morelia. En el marco del proyecto *Musicat* fue elaborada la tesis de maestría de Jorge Gómez Naredo,⁵⁷ con la que se pusieron al descubierto las relaciones en tensión entre los músicos y las autoridades de la iglesia catedral, respecto a los temas sobre aumentos de salarios, permisos, ausencias y demás, mismos que fueron analizados no sólo como una simple solicitud o petición, sino como un “discurso de resistencia” que se sustenta en el derecho que otorgan las capacidades y conocimiento (capital cultural) que los músicos poseían. Una de las principales aportaciones de este trabajo reside precisamente en el análisis del discurso por medio del cual se pueden apreciar los intereses y las tensiones que subyacen a la simple petición de un aumento de salario. El análisis se acerca a la esfera de la psicología del músico y a las reacciones a veces abruptas de las autoridades ecle-

⁵⁶ Se citan aquí algunos de los trabajos más recientes: Raúl H. Torres Medina, *Los músicos de la Catedral Metropolitana de México (1750-1791). Transgresión o sumisión*, UACM, México, 2016; Violeta Paulina Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, Tesis Doctoral: Ciencias Humanas: Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán, 2014; Antonio García-Abásolo (coord.), *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*, Universidad de Córdoba, España, 2010; Javier Marín López, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, 3 vols., Tesis Doctoral: Doctorado en Historia y Ciencias de la música, Universidad de Granada, Granada, 2007; Antonio Ruiz Caballero, “La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid, 1540-1631”, Tesis de Maestría en Historia de México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2008. Jorge Gómez Naredo, “Jerarquía y resistencia en la catedral tapatía: músicos y cabildo en la segunda mitad del siglo XVIII”, Tesis de Maestría en Historia, Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F., 2007.

⁵⁷ Jorge Gómez Naredo, “Jerarquía y resistencia en la catedral tapatía: músicos y cabildo en la segunda mitad del siglo XVIII”, Tesis de Maestría en Historia, Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F., 2007.

siásticas, quienes insisten en sostenerse en su papel redentor y de proveedores de la salvación.

En esta historia sociocultural los sujetos de estudio son los músicos y los miembros del cabildo eclesiástico, y su objeto de estudio no es la música en sí, sino las relaciones entre los sujetos, mismas que determinan la suerte de los filarmónicos y su carrera dentro de la corporación musical.

Por último, se destaca la importancia de los cinco volúmenes editados por el proyecto Ritual Sonoro Catedralicio (2013), en el que participaron seminarios de Puebla, Ciudad de México, Oaxaca y Guadalajara. Cada uno de estos seminarios se encargó de la investigación, redacción y publicación de un volumen (la ciudad de México editó dos volúmenes) y constituyen lo más novedoso de los estudios sobre música en las catedrales novohispanas, tanto en el repertorio como en los sujetos del ritual, así como en la enseñanza y el desarrollo musical en las parroquias.⁵⁸ Quien esto escribe siguió de cerca el desarrollo de estos trabajos participando en presentación de avances, evaluación, así como la redacción de uno de los capítulos correspondientes al volumen del seminario de Guadalajara. Dicho capítulo posteriormente se amplió y se convirtió en la tesis de maestría: *La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara, 1690-1750*, que fue publicada en 2014 con el mismo título y bajo el sello editorial de la Universidad de Guadalajara.⁵⁹ Esta investigación presenta un primer acercamiento al desempeño de la catedral y su función como administradora de la cultura y la educación (además del culto, claro está). En ese sentido, la obra destaca que la educación musical jugó un papel fundamental en la producción de músicos para abastecer al propio culto como rasgo de una pretendida autonomía en relación con otras catedrales del reino novohispano.

Esta investigación fue ampliada en un texto posterior que constituyó un capítulo de la obra colectiva coordinada por el Dr. Arturo Camacho, *La catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, editada por El Colegio de Jalisco (2012). Se trata del capítulo: “La música y los músicos de la catedral de Guadalajara,

⁵⁸ Los cinco volúmenes son: Montserrat Galí Boadella (coord.), *Rituales sonoros en una ciudad episcopal. Puebla, siglos XVI-XIX*, Ciesas, México, 2013; Sergio Navarrete Pellicer (coord.), *Ritual sonoro en catedral y parroquias*, Ciesas, México, 2013; Arturo Camacho Becerra (coord.), *Enseñanza y ejercicio de la música en México*, Ciesas, México, 2013; Lourdes Turrent (coord.), *Autoridad, solemnidad y actores en la catedral de México (1692-1860)*, Ciesas, México, 2013; Aurelio Tello (coord.), *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, Ciesas, México, 2013.

⁵⁹ Cristóbal Durán, *La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara, 1690-1750*, UdeG, México, 2014.

1569-1878”.⁶⁰ Tal vez sea éste el trabajo más extenso y detallado sobre la música al interior de la catedral tapatía. En él se presentan las diferentes etapas de florecimiento y crisis por las que ha atravesado. Si bien se trata de una investigación exhaustiva apoyada con fuentes documentales de primera mano de diversos archivos históricos,⁶¹ además de haber revisado los últimos estudios sobre el tema, no deja de ser una revisión general sobre el proceso musical, pero que a su vez ofrece diversas líneas de análisis en las que pueden profundizar. Constituye un ejercicio valioso que ha provocado (era uno de los objetivos) la investigación sobre diversos tópicos musicales.

Por otra parte, sobre los estudios musicales en la catedral de Valladolid quisiera referir de manera muy puntual los siguientes: primero, la obra de Miguel Bernal Jiménez (1939), quien sostuvo que el Colegio de Niñas de Santa Rosa de Santa María de Valladolid fue el equivalente a los “primitivos ‘conservatorios’” de música europeos. Posteriormente, sobre este “primer conservatorio de música en México”,⁶² Jesús Estrada expresó que el “conservatorio” de Santa Rosa de Santa María Valladolid -fundado por Mariano Elízaga entre 1830 y 1840-, si bien fue el primer conservatorio en México, “no fue ese centro la primera institución de enseñanza musical en nuestra historia como se ha dicho”.⁶³

Podríamos suponer que la aportación de Bernal en esta obra es más de carácter informativo, pero lo cierto es que logra el objeto de dar a conocer algo que no se conocía: el acervo musical que resguardaba (y sigue resguardando) el mencionado Conservatorio. Con este mismo objetivo, Bernal publicó años después *La Música en Valladolid de Michoacán*,⁶⁴ que además constituye un mayor acercamiento a la música y los músicos no sólo de la ciudad, sino también de la catedral durante el periodo novohispano.

En 1939 Bernal publicó otra obra: *Los tres géneros de música sagrada*. En ella analiza el canto gregoriano, la polifonía vocal clásica y la música moderna, viendo en ésta última la necesidad de que los variados géneros (o sub-géneros) de

⁶⁰ Cristóbal Durán, “La música y los músicos de la catedral de Guadalajara, 1569-1878”, en la obra colectiva: *La catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, en Arturo Camacho (coord.), El Colegio de Jalisco, México, 2012.

⁶¹ Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara, Archivo General de la Nación, Archivo General de Indias, Archivo de la Catedral de Sevilla, España, Archivo de Instrumentos Públicos de Guadalajara, México, entre otros.

⁶² Bernal Jiménez, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa...*, p. 11.

⁶³ Estrada, *op., cit.*, p. 55.

⁶⁴ Bernal Jiménez, *La Música en Valladolid de Michoacán*, México, ediciones *Schola Cantorum*, 1962.

música sacra debían “renovarse o morir”.⁶⁵ El autor considera que la lucha entre lo tradicional y lo moderno debe alcanzar también el ámbito musical sacro, y llama la atención la demanda que hace a la “Iglesia, celestial y terrena”, de que así como exige solemnidad y magnificencia en los ritos, de igual forma debería abrir “las puertas del sagrado recinto a la música más moderna, con todos sus adelantos y conquistas si lleva aquel sello de santidad, arte verdadero y universalidad”.⁶⁶ De no atender el llamado, su música podría resultar “*letárgica* y no *litúrgica*”.⁶⁷ Estas observaciones propician un nuevo acercamiento a los estudios sobre las catedrales puesto que develan parte de la fragilidad de la política eclesiástica, que si bien sus autoridades pueden o no considerar, sigue resultando valioso que alguien nos lo advierta. Este texto destaca de manera puntual la preocupación que motiva esta investigación, y aunque sus observaciones están dirigidas a la música sacra de su tiempo (1939), su análisis resulta un útil modelo para el estudio de la música de la etapa novohispana. Sin duda que estos trabajos inspiraron el que ahora se presenta.

Entre los trabajos más recientes destacan las aportaciones siguientes: el valioso trabajo de Violeta Carvajal, quien realiza un claro dibujo de la capilla musical vallisoletana a partir del estudio de uno de los maestros de capilla más importantes del siglo XVIII: Joseph Gavino Leal.⁶⁸ Con este estudio sobre Leal (su obra y su papel en la capilla musical) la autora demostró que aquella “capilla catedralicia constituye el *centro musical más importante* de Valladolid durante todo el siglo XVIII”.⁶⁹ Los factores que propiciaron este periodo de florecimiento

⁶⁵ Bernal Jiménez, *Los tres géneros de música sagrada*, Escuela Superior de Música Sagrada, Morelia, 1939, p. 53.

⁶⁶ Bernal Jiménez, *Los tres géneros...*, p. 53. Subrayados en el original. Por un parte la Iglesia se resiste al uso de técnicas modernas de composición, puesto que las considera demasiado contaminadas y alejadas de los propósitos originales de la música litúrgica; pero por otra, músicos como Bernal Jiménez le exigen que debe actualizarse y estar en la vanguardia del desarrollo musical, sin perder su esencia sublime.

⁶⁷ Bernal Jiménez, *Los tres géneros...*, p. 53. Subrayados en el original. En el anexo comento brevemente este problema en el que por un parte la Iglesia se resiste al uso de técnicas modernas de composición, puesto que las considera demasiado contaminadas y alejadas de los propósitos originales de la música litúrgica; pero por otra, músicos como Bernal Jiménez le exigen que debe actualizarse y estar en la vanguardia del desarrollo musical, sin perder su esencia sublime.

⁶⁸ Violeta Paulina Carvajal Ávila, “Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal”, Tesis de Licenciatura, Conservatorio de Las Rosas, A.C., 2007.

⁶⁹ Carvajal, *op., cit.*, p. 132. Las cursivas son mías.

musical, sugieren la búsqueda de esos mismos factores en la catedral guadalajareña durante el mismo periodo, o bien, en sentido inverso: detectar las diferencias que inviten a explicar las relaciones y los procesos que llevaron a ambos recintos a tal condición.

Otro estudio es el elaborado por Óscar Mazín, quien en su análisis de la capilla musical vallisoletana destaca que para el establecimiento y evolución de la capilla, el factor económico fue decisivo toda vez que éste permitió la consolidación de una escuela o tradición musical local, en momentos de una fuerte crisis que obligó a echar mano de los recursos propios y locales para sacar adelante la liturgia y todos los elementos que la constituyen, entre los que está la música.⁷⁰

En ese sentido, a través de factores económicos y geográficos, el autor logra identificar tres etapas en la evolución, caracterizadas por el desarrollo paralelo de la consolidación de la economía de los grupos de poder en torno a la Iglesia (poder local), y la consolidación de las “expresiones artísticas”, entre ellas la música, es decir, que el desarrollo de la economía local, en Valladolid, le permitió visualizar el desarrollo y evolución de la capilla musical de la catedral.

Vincular los procesos por los que atraviesan estas capillas musicales con factores económicos, políticos o culturales, es un recurso obligado, y el trabajo de Mazín deja en claro los resultados obtenidos aplicando este procedimiento (aunque es evidente que no es el único), y la recomendación de su aplicación dependerá de los objetivos que se persigan en la investigación misma. Por ejemplo, el estudio realizado por Carlos Estenssoro en Lima, Perú,⁷¹ para explicar el mencionado proceso de desarrollo musical, dio más peso no a los factores económicos sino a las prácticas sociales, con las que la Iglesia tuvo que lidiar y aplicar medidas prohibitivas o permisivas, con el fin de salvaguardar lo que la propia Iglesia consideraba la tradición musical eclesiástica. Y al igual que Mazín, desde este enfoque Estenssoro pudo identificar “tres momentos” en el proceso de desarrollo de la música en Lima, en el que identificó dos elementos que operaron como una constante: Primero, *música y poder*, es decir, la permisión o prohibición de ciertas prácticas musicales sociales, por parte de la Iglesia (como reguladora de toda “actividad musical”); y segundo, que se desprende de lo anterior: el aspecto *funcional* de la política eclesiástica sobre las prácticas musicales como factor de sociabilidad e interacción, es decir, el manejo a discreción de las normas que en primera instancia hagan funcionar el sistema musical, sea en la liturgia o en la vida en sociedad.

⁷⁰ Mazín Gómez, “La música en las catedrales de la Nueva España...”

⁷¹ Estenssoro, *Música y sociedad coloniales...*

Antonio Ruiz Caballero presentó su Tesis de Maestría (2008), en la que desarrolló el más claro panorama de la música en la primitiva catedral de Pátzcuaro, antes de que ésta fuera trasladada a la actual ciudad de Morelia, antes Valladolid. Este proceso lo interpreta como una reorientación en la naturaleza del culto, que de estar primero dirigido a la atención del indio (Pátzcuaro), pasó a estar más centrado hacia la “población española” en Valladolid.⁷² Con ello, presenta un enfoque novedoso que destaca por el análisis de la música como producto de una “cultura urbana” diferenciada de la cultura rural y con características propias de una ciudad episcopal. Este enfoque, propio de la “musicología urbana... hace uso de métodos propios de la historia social y de la historia cultural...”⁷³

Tanto Carvajal como Mazín y Ruiz Caballero, son quienes más han aportado en los últimos años al estudio de la catedral vallisoletana y de sus procesos musicales. Su consulta y exhaustiva revisión será obligada para la presente investigación.

Un último estudio sobre la música de la catedral de Valladolid fue hecho por Hernán Cortés y Angélica Guerrero, en 2013.⁷⁴ Dicha investigación presenta un recuento y somera descripción de los elementos esenciales de lo musical en la catedral michoacana: maestro de capilla, coro, órgano, cantores, instrumentistas, libros de coro, entre otros tópicos. Se destacan las menciones que hace sobre los inventarios de los papeles de música que han sido elaborados en el último siglo, que es por demás materia valiosísima para los intereses de la investigación que pretendo. Tal vez lo más valioso sea el breve análisis musical de una de las cuatro obras de Gavino Leal⁷⁵ conservadas en el acervo, *Laetatus sum (Indomun Domini)*. Reconstruye la obra a partir de los fragmentos que de ella se conocen y así la ubica como una obra intermedia “entre las sencillas piezas a 4 voces con acompañamiento...” y las “grandes composiciones a tres coros con orquestaciones más ricas...”⁷⁶

⁷² Caballero, “La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro...” “.

⁷³ Caballero, “La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro...”, p. 16. Para este enfoque se basa en Juan José Carreras, “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural” en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (editores), Valencia, Universidad de Valencia, 2005.

⁷⁴ Cortés y Guerrero, *Acercamientos a la música del siglo XVIII...*

⁷⁵ Fue maestro de capilla de la catedral de Valladolid entre 1731 y 1750. Cortés y Guerrero, *Acercamientos a la música del siglo XVIII...*, p. 53. Véase también Carvajal, “Un maestro de capilla y su música...”, p. 42.

⁷⁶ Cortés y Guerrero, *Acercamientos a la música del siglo XVIII...*, p. 54.

Si bien se acepta que Leal fue uno de los más importantes músicos de la catedral vallisoletana dieciochesca, la poca producción musical que de él se conoce hasta ahora nos obliga a reservarnos las generalizaciones que por el momento pudiéramos hacer de la capilla. La búsqueda y hallazgo de más obras seguramente daría mayor claridad al periodo de su magisterio. En la catedral tapatía se encuentra un par de obras de la autoría de Leal, lo mismo que en la catedral de Oaxaca y Durango. Este libro de Cortés y Guerrero es una invitación a esa búsqueda y a una mayor explicación sobre el proceso musical de aquella catedral.

Estas obras brevemente aquí expuestas representan el estado en que se encuentra la investigación sobre la música y los músicos de ambas catedrales por separado. Los distintos enfoques desde los que se aborda el tema no son excluyentes, más bien se complementan. El reto es encontrar las relaciones entre estos dos recintos que hicieron de su respectivo culto el acto solemne que siempre desearon.

En términos generales, este recuento historiográfico breve y provisional procura identificar las áreas más iluminadas, y las menos, de la historiografía musical, partiendo de las investigaciones más generales (profano, popular, sacro...) hasta llegar a los trabajos que centran su atención en la música de las catedrales novohispanas, y particularmente en la vallisoletana y la tapatía, entendidas éstas como un ente orgánico y como escenario revelador de las relaciones entre la sociedad del antiguo régimen y sus gobernantes. La catedral también encarna un proyecto histórico por parte de los canónigos, quienes la consideraban como un instrumento de salvación, no sólo de ellos mismos sino del grueso de la población, en quienes debían ver realizada su misión redentora.

Como parte del estado de la cuestión he agregado este breve recuento de los estudios que combinan el enfoque de lo moderno con el desarrollo musical (música y modernidad) lo cual proporciona, además, elementos metodológicos para abordar el objeto de estudio. Algunos de estos trabajos han llegado a conclusiones reveladoras que abonan al conocimiento de una tradición “local” en el diseño y construcción de instrumentos musicales.⁷⁷ Estos estudios revelan también las tendencias vanguardistas de algunas catedrales novohispanas respecto a la novedosa inclusión de algunos instrumentos (como un rasgo de modernidad), mientras que en otras, dicha inclusión se postergó algunas décadas más.

⁷⁷ Véase Cristina Bordas, «Tradición y modernidad en los instrumentos musicales», en M. Boyd y Juan José Carreras (coords.) *La música en España en el siglo XVIII*, Cambridge University Press, España, 2000, pp. 201-217.

Para Cristina Bordas, la principal tensión entre tradición y modernidad, en materia de instrumentos musicales, se dio entre el escenario eclesiástico y el profano. Sostiene Bordas, la Iglesia, como “mantenedora de la tradición”, se enfrentó a la Corona como una instancia productora de “modas”, en un conflicto en el que un tercer sector, conformado por dos grupos, jugó un papel fundamental: el de los “aficionados”,⁷⁸ con el que se abría un nuevo mercado musical, y el de los “constructores” de instrumentos musicales.⁷⁹ Este mundo descrito por la autora en el que señala los principales factores de la dinámica tradición-modernidad instrumental, ofrece valiosas pautas para el análisis del fenómeno en las catedrales estudiadas, pues en ello podemos advertir claramente el elemento familiar, dinástico, como elemento autóctono en este proceso evolutivo.

Por su parte, Javier Marín, musicólogo de la Universidad de Jaén, ha realizado diversas investigaciones sobre la música de la catedral de México, Puebla y Oaxaca. Uno de sus trabajos versa precisamente sobre la “Tradición e innovación en los instrumentos de cuerda frotada de la catedral de México”, durante el siglo XVIII. La principal apuesta del autor es que la introducción y consolidación de determinados instrumentos musicales, así como el abandono de otros, puede ser estudiado como uno de los principales indicadores de la “modernización musical”. Indagar cómo fue ese proceso en las catedrales novohispanas es tarea fundamental y pendiente de la musicología y de la historia de la música. El caso estudiado por Marín ofrece resultados que sorprenden en primera instancia puesto que indican una “temprana” evolución e innovación tímbrica en la catedral de la ciudad de México (con respecto al uso de instrumentos de cuerdas frotadas como el violín, la viola, violón y contrabajo), incluso previa a la evolución en otras catedrales peninsulares.⁸⁰ En la presente investigación se pretende, precisamente, ubicar el desarrollo y evolución tímbrica de las catedrales estudiadas, con respecto a otras del reino novohispano y de la península.

Estos rasgos de modernidad⁸¹ tienen una explicación de fondo coherente y que tienen su germen en el pensamiento moderno adoptado por algunos canó-

⁷⁸ Entiéndase los músicos que no pertenecían al ámbito eclesiástico ni al real.

⁷⁹ Bordas, “Tradición y modernidad en los instrumentos musicales...”, p. 202.

⁸⁰ Marín, “Tradición e innovación en los instrumentos de cuerda...”, pp. 253-254.

⁸¹ Estos rasgos de “modernidad” pueden ser identificados en distintas creaciones de la cultura novohispana, sea en el arte plástico (pintura, escultura arquitectura...), en la música, en las letras, y, por supuesto, en el pensamiento filosófico. Son abundantes los estudios sobre este tópico. Véase Noé Héctor Esquivel Estrada y Adolfo Díaz Ávila (coords.), *El entrecruce de la racionalidad en el siglo XVIII novohispano: tradición, modernidad y ética*, UAEM, México, 2014. Una interesante investigación sobre urbanismo y

nigos que consideraron necesario incluir en la liturgia elementos renovadores, sobre todo con un fin regulador, es decir, pretendiendo eliminar algunos vicios y prácticas consideradas nocivas, tal y como se propuso en el *IV Concilio Provincial Mexicano*, realizado durante el obispado de Antonio de Lorenzana, 1766-1772.⁸²

En este posible despliegue de modernidad no se descartan los factores económicos y políticos que con frecuencia condicionan el devenir de los procesos históricos. Esta modernidad también puede evidenciarse en la creación de nuevas instituciones, o bien, en la implantación de nuevas leyes o formas de gobernar.⁸³ Son bien conocidos las reformas y cambios implantados en el virreinato durante la segunda mitad del siglo XVIII, pero más interesa aquí analizar los gérmenes que dieron origen a tales transformaciones durante la primera mitad, e identificar de qué manera afectaron la construcción musical novohispana de las mencionadas catedrales.

arquitectura la realizaron María Lorena Salas Acevedo, Juan Manuel Lugo Botello, “El espacio habitacional en Zacatecas, siglo XVIII: De la tradición a la modernidad”, en Esquivel Estrada (comp.), *Pensamiento Novohispano*, núm. 14, UAEM, IESU, México, 2013, pp. 635-650. Para el caso de la pintura es polémico y a la vez revelador el libro de Myrna Soto, *El arte maestra. Un tratado de pintura novohispano*, UNAM. México, 2005. La autora presenta el *Tratado* como de la autoría de un pintor novohispano (José de Ibarra, 1685-1756), cuando en realidad se trataba, según Paula Mues Orts, de una traducción de la obra del italiano Francesco Lana-Terzi (1631-1687). Esta polémica la plasmó Mues Orts en su libro: *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*. Más allá de esta polémica, lo cierto es que la presencia de ese documento en tierras novohispanas representó para la pintura una renovación y una fuerte tendencia a modernizarse con las corrientes pictóricas con mayor presencia en Europa, contra la idea de que la pintura dieciochesca novohispana se encontraba en decadencia. Este suceso (en la pintura) abona a la marcada tendencia italianizante en el arte en general del siglo XVIII. En el caso de la música, véase la citada obra de Davis, “The italianized frontier...”.

⁸² Véase Francisco Javier Cervantes Bello, Silvia Marcela, Cano Moreno y Ma. Isabel Sánchez Maldonado, «Estudio introductorio. Cuarto concilio provincial mexicano», en María del Pilar Martínez López-Cano (coord.), *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*, Edición original en disco compacto, UNAM-IIH, México, 2004, (Serie Instrumentos de Consulta 4). Disponible en http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/concilios/concilios_index.html Consultado el 26 de septiembre de 2015.

⁸³ Esquivel Estrada y Díaz Ávila (coords.), *El entrecruce de la racionalidad en el siglo XVIII novohispano: tradición, modernidad y ética*, UAEM, México, 2014, p. 25.

VI

Sobre la ubicación y crítica de fuentes, en esta larga investigación se consultaron principalmente los documentos del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG); el Archivo Histórico del Conservatorio de las Rosas (AHCR, Morelia), así como el Archivo Histórico de la Catedral de Morelia (AHCM). Un primer acercamiento a estos acervos arrojó datos valiosos además de indicar nuevas rutas en la pesquisa.

Además de estos repositorios se consultó el Archivo General de la Nación (AGN), en la ciudad de México, y se incorporaron fuentes consultadas en el Archivo General de Indias (AGI), en Sevilla, España, en la estancia realizada hace ya algunos años, entre 2009 y 2010.

Los principales ramos a consultar fueron Actas de cabildo, tesorería, correspondencia, y por su puesto el acervo musical, en el caso de los archivos de ambas catedrales, así como en el Conservatorio de las Rosas, en Morelia, Michoacán. Estas series documentales por sí solas podrían resultar poco fiables y hasta resbaladizas (de hecho lo son), es por ello que siempre se tuvo el cuidado de confrontarlas, con el fin de articular premisas lo más seguras y confiables posibles. Los papeles de música son fuente primordial, además de consultar y analizar los catálogos publicados de las obras existentes en las iglesias catedrales.

La investigación está estructurada en una Introducción general que incluye la explicación sobre el problema central; preguntas que guían la investigación; los objetivos, la Justificación que propicia llevar a cabo este trabajo; los conceptos que darán sustento teórico a lo descubierto; así como un breve estado de la cuestión que marca el punto de partida del presente estudio.

En el Capítulo I se centra en la explicación de los escenarios: la ciudad y su catedral. Se recorre históricamente el proceso por el que cada una de estas ciudades, con sus respectivas catedrales y otras instituciones, conformó un corpus jurídico que les confirió el poder para gobernar, proclamar y reclamar cierto prestigio. Desde su fundación, y al paso de los años, construyeron su cultura urbana, sus instituciones y su propia idiosincrasia. Las actividades que articulaban a la comunidad son estudiadas como elementos de cohesión pero que en ocasiones generaron disputa. Las autoridades, civiles y eclesiásticas, estuvieron conscientes de que administrar y conciliar era parte de la labor que implicó gobernar a la feligresía. Prevalece la idea de la *cultura urbana*. La propia catedral es un fenómeno eminentemente urbano, de ahí que el gobierno de estas dos entidades (ciudad y catedral) estén claramente diferenciados para comprender las jerarquías que lo integran. Guadalajara y Valladolid constituyen claros ejemplos de lo antes mencionado: son ciudades episcopales, responsables del cuidado de

sus fieles tanto de las almas (alimento espiritual) como del cuerpo (alimento material). Lo que hace la diferencia es que una de ellas es capital de reino.

En el Capítulo II se desarrolla de manera breve la evolución de la capilla musical, desde sus inicios medievales como conjunto vocal (el término “capilla” se desprende precisamente de cantar *a capela*), hasta su transformación en una corporación integrada por una amplia variedad de instrumentos de viento y de cuerda, hacia el siglo XVIII, y con un cierta personalidad o *status* jurídico, plasmado en los Concilios y ordenanzas, así como en las disposiciones y acuerdos entre los propios canónigos, registrados en las actas del cabildo. En esta documentación se plasman los compromisos y obligaciones, así como las sanciones disciplinarias en caso de faltas. La intención de este capítulo es preparar el siguiente, que aborda puntualmente a los músicos y sus funciones dentro del conjunto.

El Capítulo III aborda a los músicos; lo que implica *ser músico*, desde los rangos más ordinarios como tocar algún instrumento (los ministriles), hasta ocupar cargos como organista o sochantre, o bien, maestro de capilla. Los músicos tuvieron en la capilla un espacio perfecto para la movilidad y el ascenso, un terreno donde podrían desarrollar una carrera musical como un oficio o actividad profesional, y además, asegurar la salvación a través del servicio litúrgico-musical. De ahí que la instrucción, el aprendizaje y la disciplina ocuparan también un primer plano de importancia. Se da especial atención a dos maestros de capilla, considerados claros referentes en sus respectivas capillas, a lo largo del siglo XVIII.

En el Capítulo IV se estudia la dinámica sobre los instrumentos musicales; todo lo relacionado con el abandono de viejos instrumentos y la incorporación de los nuevos, es decir, de las innovaciones tímbricas que marcaron diferencias notables dando un nuevo diseño y composición al conjunto. Es en el uso de esos instrumentos donde podríamos identificar el inicio del llamado proceso de modernización de la música en las catedrales. Esta tensión entre los “antiguos” y “modernos” será el objetivo central de este capítulo, que por su propia naturaleza hace constantes referencias al capítulo II, dedicado a la capilla como corporación.

En el Capítulo V se analiza la música, parte del repertorio musical en el que también se hacen evidentes las modificaciones tanto de forma como de fondo. Los elementos compositivos introducidos en el repertorio litúrgico será el centro de este apartado. Se destaca el papel que juegan las “arias”, “solos” y los “instrumentos obligados”, entre otros elementos plasmados en los distintos géneros de música litúrgica. El tránsito desde las sencillas formas de voces y su doblaje por instrumentos de viento, hacia las complejas formas influidas por la

música teatral y operística, que en muchos casos su ejecución requirió músicos con capacidades y habilidades notables. Se analiza también el calendario litúrgico y las diferentes advocaciones a las que está dedicado el repertorio estudiado.

Por último, en el Capítulo VI constituye una reflexión sobre música y modernidad; concentra todo lo antes dicho en medio de un debate sobre el proceso en el que los factores modernizadores y conservadores juegan un papel central. La “tradición” y lo “moderno” no siempre tienen claramente delimitados sus alcances; en ocasiones algunos elementos considerados modernos suelen terminar reforzando la tradición. En este capítulo se discute esta tensión entre lo establecido (y defendido como misión milenaria) y lo posible.

Finalmente, en las Conclusiones se da cuenta del proceso desarrollado a lo largo de la investigación, y se destacan algunos de los planteamientos iniciales, mismos que la propia investigación precisó o descartó, o incluso, abrió otros tantos para futuras investigaciones que amplíen el panorama de lo aquí expuesto. A grandes rasgos, esto constituye la distribución de los temas en los que se estructuró esta amplia investigación.

CAPÍTULO I

Los Escenarios: Ciudades y Catedrales

Introducción

El presente capítulo muestra los escenarios (ciudades y catedrales de Guadalajara y Valladolid) en los que la producción musical⁸⁴ durante el siglo XVIII novohispano estuvo precedida por una serie de condiciones históricas que les otorgaron un particular sello. Se pretende hacer evidentes algunos aspectos de estas dos ciudades, que las muestran como enclaves no sólo de gobierno, administración o expansión hacia nuevos horizontes septentrionales, como lo fue al inicio de la conquista, sino como productoras de significados y de prácticas culturales propias, desde una condición geográfica peculiar: ciudades periféricas con respecto a la capital del reino, pero también ciudades centro con respecto a una diócesis que tenían bajo su tutela, lo que a su vez las convirtió en ciudades episcopales definidas por actividades y prácticas culturales establecidas bajo un corpus normativo regular (calendario litúrgico, ordenanzas, cartillas de coro...). Dichas prácticas constituyen el artilugio o andamiaje más eficaz para esclarecer la religiosidad y ritualidad musical de ambas entidades.

Estas ciudades episcopales encarnan otra realidad no menos compleja como es el fenómeno de las catedrales, de estricta naturaleza urbana (como quedó dicho en la Introducción general de este trabajo) y con la responsabilidad a costas de gobernar la vida espiritual de los fieles de un amplio territorio que se extendía mucho más allá de la propia ciudad: la Diócesis, que en el caso de la de Michoacán estuvo demarcada hacia el sureste por la diócesis de México, y hacia norte por la de Guadalajara, mientras que ésta hacia el norte no tuvo límites y gobernó un territorio tan extenso como complejo. Sólo a partir de 1620, con la

⁸⁴ Los elementos que constituyen el fenómeno musical se estudian en otros apartados.

creación de la Diócesis de Durango, y la de Linares (1773-1779), se delimitó su territorio dando pie a nuevos conflictos con sus vecinos: las jurisdicciones.

Desde su fundación, las catedrales de Guadalajara y Valladolid fueron sufragáneas de la de México, es decir, estuvieron ceñidas a su autoridad, y a su vez ésta a la de Sevilla. Roldán explica que “los obispados del Nuevo Mundo fueron sufragáneos o dependientes de la archidiócesis de Sevilla hasta que el 11 de febrero de 1546 se crearon las tres primeras archidiócesis del Nuevo Mundo: Santo Domingo, México y Lima”. Aunque erigidas ya como arquidiócesis, la relación entre las catedrales novohispanas y la peninsular se prolongó por muchos años más, incluso, durante el largo periodo virreinal.⁸⁵

Se han elegido de manera arbitraria algunos tópicos⁸⁶ que evidencian las preocupaciones de las autoridades civiles y eclesiásticas por consolidar a la ciudad, a la diócesis y, en el caso de Guadalajara, al reino novogalaico. Estos tópicos (Juras del rey, Corpus Christi, festividades, órganos, ordenanzas, entre otros) muestran el músculo de las corporaciones de gobierno y de control, pero también evidencian la cotidianidad de las personas, su cultura colectiva y sus prácticas de socialización. La autoridad hegemónica (rey, Papa, Audiencia...) se establecía de manera vertical y descendente (de arriba hacia abajo), mientras que la obediencia a los mandatos se aplicaba de modo ascendente (de abajo hacia arriba) y de acuerdo a la “interpretación” de los subordinados. Este fenómeno crea un punto de inflexión en el que confluyen la norma y la práctica, y es el campo propicio para la construcción de conceptos como modernidad, tradición y costumbre,⁸⁷ y un sinfín de significados valiosos que constituyen y conforman la identidad.⁸⁸ La reiterada ejecución por largos años le confería a la costumbre una autoridad tal que en ocasiones se sobreponía a la norma escrita.⁸⁹

⁸⁵ Gonzalo Roldán Herencia, “La música eclesiástica en Nueva España según documentos papales”, en María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (coords. y eds.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Editorial Universidad de Granada, España, 2007, p. 280.

⁸⁶ Nos referimos a las Juras del rey, Corpus Christi, advocaciones, órganos, escuelas de música, academias y el Seminario Tridentino.

⁸⁷ Ver capítulo VI: Música y modernidad.

⁸⁸ Edward B. Shils, *Tradition*, University of Chicago Press, 1981. Traducción de Paul C. Kersey, *La Tradición*, El Colegio de Michoacán, México, 1999.

⁸⁹ Son innumerables las ocasiones en las que la documentación (principalmente las actas de cabildo) refiere a este señalamiento: *como es de costumbre...*, *en la forma acostumbrada...*, *como se acostumbra...*, *según la costumbre antigua...*, siempre en el sentido de otorgar una especie de fuerte contrapeso a lo decidido por alguna autoridad.

El análisis histórico supone siempre una reflexión comparativa casi inconsciente, pero al hacerla consciente, como en esta investigación, analizar estos dos escenarios en perspectiva comparativa propicia “un constante movimiento hacia adentro y hacia afuera que obliga a hacer converger las unidades de comparación, a divergir y luego a converger de nuevo”.⁹⁰ Esto significa que no se parte de una idea preconcebida (como querer ver en una unidad de comparación algo que sólo está en la otra), sino que la propia comparación irá mostrando los puntos coincidentes y cercanos, así como también los más lejanos y tal vez sin relación alguna.

Ciudad, Fundaciones, Ceremonia y Poder

El fenómeno de las ciudades en América hispánica remite por lo regular a su antecesor más inmediato: la ciudad medieval, de la que heredó buena carga de los antiguos privilegios como ser sede de los gobiernos civil y eclesiástico, entre muchos otros. Aquellas ciudades medievales eran una especie de “ciudadela porque las riquezas que contiene son tentadoras... los que ostentan el poder en estos muros saben que es el lugar de las percepciones más fructíferas y que hay que proteger estos recursos”.⁹¹ Poseían por ello un derecho especial por haber sido edificadas “sobre la base del privilegio”.⁹² En el caso americano, una característica agregada y esencial fue su función como instrumento de conquista, colonización y expansión.⁹³ De este modo, para la corona hispánica estas ciudades representaron puntos clave para la instrumentación y ejercicio de su poder fáctico puesto que fueron los primeros espacios construidos en los que fueron establecidos los distintos órganos de gobierno, a los que, desde luego, al mismo tiempo habría que vigilar para su correcto desempeño: desde el asentamiento de la ciudad hasta el funcionamiento de sus instituciones.⁹⁴ También significó un instrumento efectivo para el control de la cotidianidad de sus propios vecinos, sean peninsulares o indios, como el caso de los de Michoacán a quienes el rey

⁹⁰ John H. Elliot, “Historia comparativa”, en *Relaciones* núm. 77, invierno 1999, vol. XX, p. 247.

⁹¹ Georges Duby, *Europa en la Edad Media*, Paidós, México, 1986, p. 72.

⁹² Henri Pirenne, *Historia de Europa. Desde las invasiones hasta el siglo XVI*, (1939), FCE, México, 1996, Libro V, Cap. II: “La formación de la ciudades”, pp. 157-165.

⁹³ Julián Montemayor, “Ciudades hispánicas y signos de identidad”, en Óscar Mazín Gómez (editor), *México en el mundo hispánico*, vol. I, El Colegio de Michoacán, México, 2000, p. 289.

⁹⁴ Thomas Calvo, “Una adolescencia americana. Las ciudades del Nuevo Mundo hispánico hasta 1600”, en *Historias*, núm. 71, septiembre-diciembre, 2008, INAH, p. 103.

ordenó en 1534, para evitar que anden “derramados”, que “los dichos indios que viven fuera del poblado se junten en un pueblo, porque a causa de así estar apartados no pueden ser bien instruidos en las cosas de nuestra santa fe católica”.⁹⁵ Un proceso paralelo a éste fue la creación de la república de indios y la de españoles, también como mecanismos de jerarquización y de gobiernos diferenciados aunque en una estrecha y compleja convivencia entre ambos grupos étnicos.⁹⁶ Incluso para los primeros evangelizadores y cronistas de Indias, la ciudad era sinónimo de perfección. Torquemada, en su *Monarquía Indiana*, reconoció tres tipos de comunidades: la familia casera, el barrio y la ciudad, de las cuales ésta última era la “comunidad perfecta” debido a que sólo en ella se vive “según las leyes de la razón”.⁹⁷ Es por ello que también a sus pobladores la ciudad les proporcionó un prestigio que no se tenían fuera de ella; el ser vecino de una ciudad correspondía a una jerarquía superior entre los habitantes del reino.

La creación de una red de ciudades conectadas en lo político y lo económico, estableció al mismo tiempo las bases del orden territorial novohispano,⁹⁸ mismo que permitió una circulación en ambos sentidos: hacia el interior para propiciar la expansión y colonización (centros o puntos neurálgicos), y hacia el exterior, para “drenar las riquezas” desde las minas, pueblos, villas, ciudades, puertos, hasta la metrópoli.⁹⁹

Este plan de expansión no fue fácil ni fluido, más bien, fue bastante accidentado y constituyó una carrera en la que las distintas ciudades novohispanas se embarcaron en una dura competencia por figurar entre las más prominentes,

⁹⁵ Francisco de Solano, *Normas y leyes de la ciudad hispanoamericana. 1492-1600*, p. 109. Citado en Calvo, “Una adolescencia americana...”, p. 106. El virrey del Perú, Francisco de Toledo, escribió al monarca hacia 1580 que había juntado a “los indios en todas las ciudades de este reino... y puéstoles calles por orden” con el fin de que pudieran ser visitados por los sacerdotes y vigilar si “hacen ritos y ceremonias como antes los hacían”.

⁹⁶ Beatriz Rojas sostiene que aunque se tenían ciudades de españoles y ciudades de indios, en ellas habitaban de los dos grupos, pues “la separación absoluta fue imposible”. Incluso, en ciudades de españoles la presencia de indios era poco menos de indispensable para su funcionamiento. En *Las ciudades novohispanas. Siete ensayos. Historias y territorio*, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, El Colegio de Michoacán, Conacyt, México, 2016, pp. 24-25.

⁹⁷ En Beatriz Rojas, *Las ciudades novohispanas. Siete ensayos. Historias y territorio*, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, El Colegio de Michoacán, Conacyt, México, 2016, pp. 20-21.

⁹⁸ Rojas, *Las ciudades novohispanas....*, p. 17.

⁹⁹ Calvo, “Una adolescencia americana...”, p. 105.

ricas, fastuosas, así como proyectar ser las mejor ordenadas y administradas del reino, con el claro objetivo de ocupar una sólida posición entre las ciudades más beneficiadas por parte de la política regia. Y en esta marcada carrera en busca de prerrogativas, también se incorporaron las catedrales de las ciudades que las ostentaban, incluso, con un ahínco igual o superior. Esta combinación de entidades orgánicas y de gobierno (ciudad y catedral) dio origen a un tipo específico y a la vez diferenciado de ciudad: la ciudad episcopal, de la que más adelante se explicarán algunas de sus características.¹⁰⁰

Si bien en esta relación entre metrópoli y colonias parecería que estas últimas se constituirían como un simple espejo de las disposiciones emanadas de aquélla, en realidad lo que aquí planteamos es justamente lo contrario: que estas “colonias” o ciudades geográficamente distanciadas del centro del reino (Gua-dalajara-Valladolid), más que en ciudades periféricas se constituyeron como un eje fundamental que entre ambas articularon un centro productor de cultura compartida, llegando a consolidar procesos artísticos y musicales que durante el siglo analizado (XVIII) cristalizaron en diferentes ámbitos, como se expone en los siguientes apartados.

Una historia paralela

El establecimiento de esta red de ciudades fue parte de un fuerte “proceso de territorialización”, mismo que fue sancionado por las Ordenanzas del rey como una imposición y seguimiento de reglas jurídicas establecidas por el derecho castellano. Pero en este proceso debemos diferenciar el “espacio”, bajo la jurisdicción y ley de la corona hispánica, y su “territorialización”, en la que participan directamente los sujetos y grupos locales que territorializan el espacio, es decir, lo ocupan, lo viven, se apropian de él y lo organizan. Estos actores locales son los que terminan estableciendo los *modus vivendi* y *modus operandi*, bajo las disposiciones sancionadas por la corona. Esto dio origen a un nuevo problema: el establecimiento de las distintas “jurisdicciones”,¹⁰¹ es decir, el poder que una institución (civil o religiosa) tenía sobre un determinado espacio, frente a los grupos locales que los ostentan y territorializan.¹⁰² Debemos destacar aquí, pues, que aun las más rígidas disposiciones emanadas de la corona y el Consejo de Indias, en realidad son construcciones que tienen su génesis en la experien-

¹⁰⁰ Véase Montserrat Galí Boadella (coord.), *Rituales sonoros en una ciudad episcopal, siglos XVI-XIX*, Colec: Ritual Sonoro Catedralicio, Conacyt, Ciesas, BUAP, México, 2013.

¹⁰¹ Entiéndase Audiencia, capitanía, provincia, parroquia y, por supuesto, ciudad y obispado.

¹⁰² Rojas, *Las ciudades novohispanas...*, p. 21.

cia de los actores de cada localidad, quienes crean su derecho a las jurisdicciones y lo disputan frente a las instituciones monárquicas necesarias.

Así tenemos que aunque estas ciudades recién fundadas tenían derechos, obligaciones y funciones similares, en realidad no gozaron del mismo rango dentro del complejo de corporaciones de gobierno. En el caso que atañe a la presente investigación, Guadalajara y Valladolid fueron importantes centros económicos y políticos, sedes de diócesis, con su respectivo ayuntamiento cada una; con una historia compartida de traslados sucesivos hasta su establecimiento definitivo; las dos lucharon y lograron el título de ciudad para ser luego el centro político y económico de sus jurisdicciones: Guadalajara fue nombrada capital en 1560 y atrajo la sede de su diócesis (en lugar de Compostela),¹⁰³ mientras que Valladolid hizo lo propio desde su fundación en 1541, para después “apoderarse de la titularidad de capital de Michoacán y trasladar la sede del obispado a su recinto”.¹⁰⁴ Ambas ciudades fueron fundaciones españolas, aunque aquélla llegó a ser cabeza de reino, mientras que Valladolid sólo provincia. Es precisamente desde este momento fundacional que iniciaron su carrera por lograr un mayor prestigio y riqueza. En los discursos históricos y crónicas se aprecia el afán por figurar como una ciudad fundada bajo el cobijo de alguna autoridad destacada (virrey, conquistador, o el propio rey...). Algo común fue que los conquistadores recurrieran siempre a dar el “nombre de su ciudad natal a su fundación”, otorgándole así un plusvalor y prestigio a su labor inaugural. En el caso de Valladolid, desde muy temprano se difundió la idea de que su nombre lo había recibido tras ser fundada por el virrey Antonio de Mendoza al regresar de la Guerra del Mixtón en la región de Guadalajara (1542), y que éste le había dado el nombre de su ciudad natal. Este dato erróneo persistió por muchos años,¹⁰⁵ al grado de que Basalenque, en su *Historia de la Provincia de San*

¹⁰³ Véase Tomás de Híjar Ornelas, “Las sedes provisionales de la Catedral de Guadalajara”, y Thomas Calvo, “Una pastora y su rebaño en las praderas del tiempo: Catedral y ciudad (siglos XVI-XVIII)”, “ambos en Arturo Camacho Becerra (coord.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo I, El Colegio de Jalisco, México, 2012.

¹⁰⁴ Rojas, *Las ciudades novohispanas...*, p. 110.

¹⁰⁵ Otra de las versiones conocidas en aquellos años fue que el nombre se debía a que el conquistador Cristóbal de Olid fue quien recibió del virrey De Mendoza la orden de fundar la ciudad (1522), por lo que fue conocida con el nombre de Villa de Olid o Valle de Olid. El historiador Carlos Herrejón ha aclarado la situación del nombre de la ciudad, que inicialmente fue nombrada como Guayangareo, y sólo hasta 1578 fue bautizada como Valladolid. El cambio de nombre indígena a uno español recrea la idea de un deseo fundacional: “ser asiento de pobladores españoles”, y con ello,

Nicolás de Tolentino de Michoacán (1646) agregó además que dicha fundación cumplía con las “siete condiciones que Platón dijo debía tener una ciudad”.¹⁰⁶ Años después se replicó el tema del linaje fundacional en la Breve Descripción del obispado de Michoacán (finales del siglo XVIII), destacando que Valladolid había recibido el Escudo de Armas del propio Carlos V, en el que uno de los tres reyes que aparecen en él era el propio Felipe II, originario de Valladolid de Castilla.¹⁰⁷ Es evidente la preocupación por destacar los preceptos y voluntades de los monarcas e ilustres conquistadores que propiciaron el nacimiento de la ciudad, que además se presume siguieron las sentencias y enseñanzas de uno de los filósofos más influyentes en el pensamiento occidental: Platón.

Guadalajara, por su parte, también construyó una historia heroica de traslados, hasta su establecimiento final. Al parecer, había sido fundada por un soldado del rey que era presidente de la primera Real Audiencia de México y gobernador de la provincia de Pánuco,¹⁰⁸ y al parecer, un “criminal nato” que no hacía sentir orgulloso a nadie: Nuño Beltrán de Guzmán.¹⁰⁹ Tuvo fuertes conflictos con el resto de las autoridades de la naciente Nueva España (Cortés y Zumárraga, por mencionar sólo dos) y con ello, sus acciones de conquista fue-

pretender la “preminencia... sobre las demás villas y pueblos de la provincia y el obispado”. Véase Carlos Herrejón, *Los orígenes de Morelia: Guayangareo*, El Colegio de Michoacán, México, 2000, pp. 155-156. Véase también J. Benedict Warren, *Estudios sobre el Michoacán Colonial. Los lingüistas y la lengua*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, 2007, pp. 239-240.

¹⁰⁶ Entre las “siete condiciones” están: la buena ubicación alta para evitar inundaciones; que sea además un valle “descombrada de montes y sierras”; cercana a ríos, y que garantice el abasto de leña. Véase Diego Basalenque, *Los agustinos, aquellos misioneros hacendados* [1646], edición y selección de Heriberto Moreno, Conaculta, México, 1998, pp. 117-118. Moreno aclara que el virrey De Mendoza era de Sevilla y que la Valladolid michoacana se había planeado desde antes de la Guerra del Mixtón.

¹⁰⁷ Anónimo, *Breve Descripción del obispado de Michoacán*, notas de Edmundo O’Gorman, Boletín del Archivo General de la Nación, tomo XI, 1940, p. 138. Carlos Herrejón aclara la confusión sobre el nombre de Valladolid y afirma que le fue dado entre 1577 y 1578 (antes se le conoció como Guayangareo) cuando fueron trasladados a la ciudad la sede del obispado y la capital civil de la provincia de Michoacán. Herrejón, *Los orígenes de Morelia...*

¹⁰⁸ Aristarco Regalado, “El preámbulo de la conquista (1524-1529)”, en Thomas Calvo y Aristarco Regalado (coords.), *Historia del Reino de la Nueva Galicia*, UdeG, México, 2016, p. 107.

¹⁰⁹ John H. Parry, *La Audiencia de la Nueva Galicia en el siglo XVI*, El Colegio de Michoacán, México, 1993, p. 59.

ron bastante polémicas, entre ellas la fundación de Guadalajara, la que ordenó bautizar con el nombre de su ciudad natal¹¹⁰ y que luego de tres intentos infructuosos, finalmente se estableció en el valle de Atemajac, en 1541.¹¹¹

Beltrán de Guzmán no se erigió como un héroe ejemplar en esta parte de la historia, de manera que en su lugar, el mito fundacional de la ciudad funcionó como herramienta eficaz para legitimar su establecimiento definitivo por medio de la intervención divina.¹¹² En 1530, en una de las batallas entre españoles e indígenas de Tetlán, algunos soldados aseguraron haber visto a santo Santiago “en un caballo blanco en el aire, que les hacía poner en fuga [a los indígenas]”. Pero este santo, a su vez, también había protegido a los indios “dándoles la luz para que conociesen al verdadero Dios...”.¹¹³ Hacia 1534, los españoles también se habían encomendado al arcángel san Miguel para que acudiera en su ayuda en su lucha contra los nativos de la región.

Estas apariciones y advocaciones generaron que, una vez establecida la ciudad en Atemajac, se erigiera una capilla en honor de san Miguel y que se hicieran anualmente representaciones teatrales y procesiones con música y cantos “al son de pífanos y atabales”¹¹⁴ rememorando la aparición y la victoria sobre los nativos,¹¹⁵ festividad que continua hasta el presente.¹¹⁶ Al poco tiempo, además, el hospital adscrito a dicha capilla también llevó el nombre de San Miguel. Sin

¹¹⁰ Juan B. Iguíniz, *Los gobernantes de Nueva Galicia. Datos para sus biografías*, UNAD, México, 1981, p. 15.

¹¹¹ Véase Calvo, “Una pastora y su rebaño en las praderas del tiempo: Catedral y ciudad...”, p. 99.

¹¹² Este mito reforzado por el cronista fray Antonio Tello en el siglo XVII, y fortalecido por Matías de la Mota Padilla en el siguiente.

¹¹³ Matías de la Mota Padilla, *Historia del reino de Nueva Galicia en la América septentrional* (1742), Universidad de Guadalajara, Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, Guadalajara, 1973, p. 41. Cardaillac destaca que se trata de una especie de paradoja, pues “Santiago es a la vez el protector de los españoles y el evangelizador de los indios”. Louis Cardaillac, *Santiago Apóstol. El Santo de los dos mundos*, El Colegio de Jalisco, Fideicomiso Teixidor, México, 2002, p. 135.

¹¹⁴ De la Mota Padilla, *Historia del reino de Nueva Galicia...*, p. 41.

¹¹⁵ Véase la interesante discusión sobre el *mito* y el *rito* en G.S. Kirk, *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Paidós, España, 1985, pp. 29-38.

¹¹⁶ Véase Louis Cardaillac, “Y las leyendas se hicieron mito y el mito se deshizo en leyendas”, en Herón Pérez Martínez, Raúl Eduardo González (edits.), *El folclor literario en México*, El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma de Aguascalientes, México, 2003, p. 177.

duda que el fenómeno de esta dupla de santos moldeó el destino inmediato de la ciudad: la capilla de san Miguel terminó funcionando como catedral por más de medio siglo, y una vez construida la nueva, ésta tuvo dos torres, una dedicada a san Miguel y la otra a santo Santiago con su respectiva estatua cada una “vestidas de chapas de plomo” puesto que los dos santos “fueron a los que la ciudad de Guadalajara debió su defensa”.¹¹⁷ Esto se inscribe en el marco de una tradición fundacional de ciudades que muchos pueblos desarrollaron en todo el mundo, emulando de algún modo con dicha fundación la creación del mundo.¹¹⁸ Entre otras cosas, tal vez este mito fundacional, tan característico de varias ciudades novohispanas, marcó el devenir de la Guadalajara virreinal como una ciudad caracterizada en gran medida por su fuerte vocación devocional.

Valladolid-Guadalajara: una rivalidad temprana

Ambas ciudades, con sus respectivas catedrales, construyeron desde sus inicios una historia heroica con la que aspiraban a ganar privilegios y un lugar prominente en el entramado de ciudades clave. Guadalajara, como Valladolid, tampoco estaba destinada a figurar como un centro económico o político importante. Era Compostela, hacia el noroeste de Guadalajara, la que había sido nombrada capital del nascente reino de Nueva Galicia, y como tal, sería el centro administrativo, sede de la diócesis y asiento de la Audiencia, ambas fundadas en 1548¹¹⁹ con la inmediata inconformidad de los vecinos de Guadalajara.¹²⁰ De este modo, Guadalajara figuró como otra ciudad más del reino. Valladolid y Compostela¹²¹ eran las únicas en la región que ya contaban con diócesis. Así, la guadalajarenses dependía de la supervisión y cobijo de la michoacana, pero una de las constan-

¹¹⁷ Matías de la Mota Padilla, *Historia del reino de Nueva Galicia...* p. 199.

¹¹⁸ Mircea Eliade, *Aspectos del mito*, Paidós, España, 2000, p. 29.

¹¹⁹ Parry, *La Audiencia de la Nueva Galicia...*, p. 73. También *Bula de erección del obispado de Guadalajara*, en *Cuarto Centenario de la fundación del obispado de Guadalajara, 1548-1948*, Artes Gráficas, S.A., Guadalajara, Jalisco, 1948, pp. 9-10.

¹²⁰ El legajo *Guadalajara 51* del Archivo General de Indias (AGI) contiene varios los testimonios documentales de los vecinos de Guadalajara contra el nombramiento de Compostela como sede política, todos ellos fechados desde el momento de la designación (1548) hasta que se logró el traslado (1560). Algunos de estos documentos están reproducidos en J. Ignacio Dávila Garibi, *Apuntes para la historia de la Iglesia en Guadalajara*, tomo I, Editorial Cvltura, T.G., S.A., México, D.F., 1957, pp. 403-410.

¹²¹ Aunque Compostela tenía los nombramientos, en la práctica fue Guadalajara donde residieron los poderes, y desde ahí operaron los magistrados para solicitar el traslado a esta ciudad.

tes quejas fue que el obispo michoacano nunca los había visitado pastoralmente, como era su obligación. El cabildo civil de Guadalajara escribió al rey en 1550 que el obispo de Michoacán “nunca él, ni su provisor ni otro por él, vino a visitar ni consolar esta tierra...”.¹²² Esto constituyó otro argumento más en la insistencia para trasladar los poderes a la ciudad. Insistieron y finalmente obtuvieron todas las prerrogativas solicitadas, despojando a Compostela y dejándola como una fundación que no tuvo mayor trascendencia que los nombramientos recibidos.¹²³ Todo el aparato de gobierno fue trasladado en 1560 de Compostela a Guadalajara, lo que significó un acto triunfal sin precedentes para la ciudad.¹²⁴ Ser capital del reino, sede de diócesis y asiento de Audiencia, significó poseer facultades que la posicionaron políticamente por encima de Valladolid, ciudad que no veía con buenos ojos los movimientos de su rival, aunque hasta ese momento parecía contar con la posibilidad de un mayor desarrollo económico.

El obispo de Michoacán fue promotor de que Compostela continuara como sede de la iglesia catedral puesto que de lo contrario implicaría que los pueblos de la ribera de Chapala y de la Provincia de Ávalos dejaran de pagar diezmo a Valladolid para pagarlo a Guadalajara.¹²⁵ Las voces en pro y en contra se manifestaron de inmediato. Se advirtió al rey que de no acceder a la petición se corría “muy gran peligro”, pues ello generaría “destrucción dándolo al obispo de Mechuacán que tiene más tierras, términos, pueblos y gentes, diezmos e rentas ocho veces [más] que el obispo de Galicia”.¹²⁶

¹²² Archivo General de Indias (AGI), Guadalajara 51, 1 de septiembre de 1550.

¹²³ Ni los propios españoles que habitaron Compostela tuvieron confianza en que la ciudad contara con posibilidades reales de desarrollo. En 1549 le manifestaron al rey que los naturales era “gente tan poca y de tan poco trabajo, por no los fatigar ni molestar, nos ha sido forzoso pasar con tanta miseria y tristes casas”, y que para construir “iglesia catedral, Casa Real, Audiencia y las demás casas y edificios, sería acabar, matar y destruir a estos tristes naturales, y que nosotros nos hubiésemos de ir y despoblar...”. AGI, Guadalajara 51, 1 de noviembre de 1549.

¹²⁴ Calvo, “Una pastora y su rebaño en las praderas del tiempo: Catedral y ciudad...”, p. 99.

¹²⁵ El conflicto de jurisdicciones era, además de *salvación de almas*, un asunto de dineros. Sobre las disputas entre los obispos de Michoacán y Guadalajara, incluyendo el tema del “amojonamiento” (marcar con mojones los límites físicos de las diócesis) véase J. Ignacio Dávila Garibi, *Apuntes para la historia de la Iglesia en Guadalajara*, tomo I, pp. 406-411. También Rojas, *Las ciudades novohispanas...*, pp. 32-34, el apartado “Delimitaciones eclesiásticas”.

¹²⁶ AGI, Guadalajara 30, 20 de marzo de 1551.

Estas aspiraciones de grandilocuencia marcaron una fuerte diferencia entre ambas ciudades y sus catedrales, y en algunos casos sus conflictos no fueron resueltos durante los tres largos siglos de dominio español.¹²⁷ La rivalidad nació con la propia fundación de estas ciudades.

Jurisdicciones y poder

El conflicto de los límites físicos, las jurisdicciones y facultades de sus instituciones, tanto en las eclesiásticas¹²⁸ (diócesis, parroquias, curatos) como en las civiles, principalmente la Audiencia, fueron constantes y se replicaron hasta entrado el siglo XVIII. Valladolid lo experimentó contra México y Guadalajara, mientras que ésta lo hizo además con Durango, a partir de 1625 cuando se creó su diócesis.¹²⁹

La Audiencia

La Audiencia de Guadalajara fue el órgano de gobierno civil que definitivamente marcó la principal diferencia con la Valladolid michoacana, y desde sus inicios también experimentó serias dificultades en la definición de sus facultades para el nombramiento de magistrados municipales y la definición de sus deberes administrativos.¹³⁰ Más que la influencia de la figura de su presidente, en los primeros años eran los “cuatro jueces” u oidores de la Audiencia quienes se encargarían de la principal toma de decisiones de gobierno. En ese sentido, se estableció que el gobierno civil y el eclesiástico de las ciudades quedarían bajo la dirección del obispo y de los cuatro jueces de la Audiencia: estas cinco personas eran las “principales dignidades del reino”.¹³¹ Su jurisdicción era sobre la propia Nueva Galicia, y posteriormente más al norte sobre Nuevo México y las Californias. Pero lo que

¹²⁷ Enseguida se detallarán algunos de ellos. Los más comunes y constantes fueron los referentes a límites de sus respectivas diócesis (jurisdicciones) lo que se traduce en pleitos por el recaudo del diezmo.

¹²⁸ Esta disputa sobre los límites de los obispados fue la más larga de que se tiene registro. En 1680 las autoridades civiles y eclesiásticas insistieron en el tema y expresaron su inconformidad en el documento: *Testimonio simple de una carta requisitoria despachada por el señor licenciado Don Fernando de Haro y Monterroso en orden la pleito de la raya que divide este obispado de la Nueva Galicia y el de la ciudad de Valladolid*, en Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG), Sección Justicia, Serie Obispados-conflicto, ficha 52, 12 de agosto de 1680, s/ fol.

¹²⁹ Rojas, *Las ciudades novohispanas...*, p. 34.

¹³⁰ Parry, *La Audiencia de la Nueva Galicia...*, pp. 80-81.

¹³¹ Parry, *La Audiencia de la Nueva Galicia...*, p. 84.

más conflictos provocó fueron las poblaciones más cercanas y vinculadas a la capital, como los pueblos de Ávalos, Autlán, Zapotlán, y Etzatlán, además de lo que hoy es Nayarit y Sinaloa.¹³²

Es fácil imaginar lo complejo de gobernar sobre un extenso territorio como el señalado, y es precisamente eso lo que al final otorgó el fuerte prestigio e influencia a esta instancia, y con ello a la ciudad sede: Guadalajara. Es por ello que durante el siglo XVIII, ante el gradual aumento de la injerencia y poder de ésta, la Audiencia mayor de la ciudad de México empezó a verlo no con ojos sanos, y para afianzar un mayor control sobre su subordinada, le fue negado el “poder militar”, reservado al virrey.¹³³ Y del mismo modo, los aspectos de finanzas fueron puestos bajo supervisión de una instancia diferente y más directa con la Corona. Incluso, el título de “capital general” que durante el siglo había ostentado quien era gobernador de la Nueva Galicia y presidente de la Audiencia, fue imposibilitado para usarse,¹³⁴ y en su lugar, tras el vendaval de transformaciones borbónicas, fueron nombrados de manera diferenciada como intendentes, diputados provinciales y presidentes de Audiencia, distinguiendo y especificando sus funciones.¹³⁵

Y aunque con respecto a la Audiencia de la ciudad de México siempre sería una “audiencia subordinada”, con el sólo hecho de contar con ella, Guadalajara marcó diferencia con todo el resto de las ciudades novohispanas. Diócesis y Audiencia fueron los *supra*-poderes encargados de dirigir los destinos de la ciudad y la región, mientras que en el caso de Valladolid, el obispo y el Ayuntamiento fueron algo así como los reyes de la ciudad, sin mayor autoridad superior en la ciudad que los observara.¹³⁶

¹³² Para una detallada descripción de las funciones y jurisdicciones de la Audiencia temprana (siglo XVI), véase Celina Becerra Jiménez, “En servicio del rey y de Dios: institucionalización en el siglo XVI”, en Thomas Calvo y Aristarco Regalado (coords.), *Historia del Reino de la Nueva Galicia*, UdeG, México, 2016, pp. 263-315.

¹³³ Heriberto Moreno y José M. Muriá, *Historia General de Jalisco*, vol. II, José María Muriá y Angélica Peregrina (dirs.), El Colegio de Jalisco, Gobierno del Estado de Jalisco, Miguel Ángel Porrúa, México, 2015, p. 267.

¹³⁴ Moreno y Muriá, *Historia General de Jalisco*, vol. II, p. 268.

¹³⁵ Véase David Carbajal López, “De reino a Intendencias y a Diputación provincial”, en Thomas Calvo y Aristarco Regalado (coords.), *Historia del Reino de la Nueva Galicia*, UdeG, México, 2016, pp. 721-735.

¹³⁶ Antonio Ruiz Caballero, “Ceremonias, poder y jerarquías en una catedral novohispana. El caso de Valladolid de Michoacán, 1580-1631”, en Anastasia Krutitskaya y

La Diócesis

El problema de las jurisdicciones eclesiásticas se traducía en la recaudación del diezmo como principal causa de la disputa. Por ello, siempre se procuró contar con más almas en el territorio gobernado. Una solución al problema de los límites se planteó desde los años iniciales (1550) a través de establecer marcas con mojones entre los obispados, intentando seguir la regla de las quince leguas de distancia entre el mojón y la cabecera.¹³⁷ Al parecer, este recurso no fue tan eficaz como se esperaba, pues a raíz de los nuevos descubrimientos y conquistas de pueblos, además de los traslados de las sedes (como fue el caso de las dos ciudades estudiadas), estas marcas tenían que ser movidas, y en este proceso los conflictos se prolongaron por largas décadas.¹³⁸ En 1559 fray Francisco del Toral expresó al rey que “andan estos obispos de México y Michoacán en grandes diferencias, sobre la cercanía de los obispados y siempre en pleito”.¹³⁹ El otro frente para Valladolid era precisamente Guadalajara, con quien los problemas se prolongaron hasta finales del siglo XVIII. En 1680, el oidor de la Audiencia, Fernando de Haro y Monterroso, recordó y exigió retomar lo dispuesto por el rey cuando ordenó, por cédula real, que “uno de los oidores... renovase las señales de la división para que ninguno de los prelados pisase la raya de la jurisdicción ajena”. Dicha renovación significó remover las mojoneras y establecer nuevos repartimientos, incluso de los pueblos fundados recientemente.¹⁴⁰

Hacia medio siglo después, Valladolid aún se defendía de los ataques de México y Guadalajara. En una Breve descripción anónima se expresa que “casi todos saben las pretensiones que han promovido los habitantes de la Colonia para que ésta [Valladolid] sea **nullis Diocesis**, y asimismo los derechos que alegan a ella las sagradas Mitras de México y Guadalaxara”.¹⁴¹ La cita revela que el trasfondo de estos problemas parecía estar relacionado con la intención de desmembrar a la diócesis vallisoletana y repartirla entre la de Guadalajara y la

Édgar Alejandro Calderón Alcántar (coords.), *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, UNAM, ENES-Morelia, México, 2017, p. 129.

¹³⁷ Rojas, *Las ciudades novohispanas...*, pp. 31-33.

¹³⁸ Estos casos fueron recurrentes en otras ciudades como Tlaxcala, Guatemala, Oaxaca, Puebla, ciudad de México, Colima y, desde luego, Valladolid y Guadalajara. Véase Rojas, *Las ciudades novohispanas...*, pp. 32-33.

¹³⁹ En Rojas, *Las ciudades novohispanas...*, p. 34.

¹⁴⁰ AHCEG, Sección Justicia, serie Obispados-conflicto, ficha 52(2), 12 de agosto de 1680.

¹⁴¹ Anónimo, *Breve Descripción del obispado de Michoacán...*, p. 126. Negritas en el original citado.

ciudad de México, aunque en realidad la situación apuntaba en dirección contraria: la creación de nuevas diócesis.

Una de las situaciones más extrañas de esta disputa fue expresada en la mencionada Descripción en los siguientes términos:

...En la línea que divide estos obispados [Guadalajara y Valladolid], la cual es imaginaria, como llaman los geógrafos, se halla una cosa muy particular, y es que ella, o acaso (o) de industria, fue tirada por la mitad del pueblo y aun por la mitad de la iglesia de Pontztlán. Allí se ve que una cruz que hay en la mitad de la iglesia es la división de los obispados; que la parte del presbiterio pertenece a Michoacán y la parte de la puerta principal a Guadalajara...¹⁴²

Y aunque el pleito se resolvió con una mayor ganancia para Guadalajara, las réplicas continuaron y prolongaron la solución definitiva por varias décadas más. Taylor sostiene que “la mayor parte del sur de Jalisco y de Colima, que abarca las tierras al sur del lago de Chapala, fue agregada a la diócesis de Guadalajara hasta los años de 1790, cuando tuvo lugar la nueva traza de límites que se ajustó mejor a las jurisdicciones civiles (Mapa I-2)”.¹⁴³

Guadalajara también enfrentó conflictos similares con Durango desde la erección de éste como obispado (1620); el ingreso de diezmos disminuyó notablemente y el cabildo catedral siempre argumentó que tras el desmembramiento de su territorio provocó que le dejaran solo tierras “yermas” y minas pobres que no producían grandes riquezas ni diezmos.¹⁴⁴ Pero las disputas no fueron sólo por la administración diocesana de territorios inmediatos entre ambos obispados, sino también de lejanas tierras como las californias, consideradas aún como “islas” hacia 1719 cuando el litigio aún seguía sin resolverse.¹⁴⁵ En

¹⁴² Anónimo, *Breve Descripción del obispado de Michoacán...*, pp. 126-127.

¹⁴³ William B. Taylor, *Ministros de lo sagrado*, vol. I, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Gobernación, El Colegio de México, México, 1999, p. 64.

¹⁴⁴ AGI, Guadalajara 230, Legajo 2, 1625. De hecho, luego de la creación del obispado de Durango, el cabildo catedral otorgó poder en 1638 a Manuel González de Manjarrez para que éste resolviera los conflictos y cobrara los diezmos pendientes en la Catedral de la Nueva Vizcaya. Ver Archivo de Instrumentos Públicos de Guadalajara (AIPG) en resguardo en el Archivo Histórico de Estado de Jalisco (AHEJ), Notario Juan Sedano, Libro 9, 26 de agosto de 1638, fols. 177-178.

¹⁴⁵ AGI, Guadalajara 205, 05 de abril de 1721. *El obispo de Guadalajara, Nuevo Reino de la Galicia informa a Vuestra Majestad en defensa de su derecho, los que le asisten, para mantenerse este obispado en la posesión de goza de las Islas Californias desde su primer descubrimiento, a*

1738 el conflicto entre estas dos diócesis tuvo un punto álgido cuando el monto alcanzado por los diezmos en disputa obligó la intervención del rey y el careo entre las delegaciones de ambas catedrales, incluyendo a “jueces advitros” y sus obispos.¹⁴⁶ Fue tal relevancia e impacto que la catedral de Durango ordenó imprimir en la ciudad de México sus argumentos en los que expresó categóricamente que las Iglesias...

...de Guadalajara y Valladolid deben desapropiarse de los diezmos que real y verdaderamente no les tocan, por ser de la de Durango [...] y acaben las Santas Iglesias de desengañarse, restituyendo a la de Durango lo que le han llevado de su propia dote y patrimonio real en tantos años: y la superior justificación de V. A. de confirmar la sentencia dicha, por lo que mira a lo principal, revocándola, por lo que toca a los frutos en que deben salir como en las costas condenadas.”¹⁴⁷

Largas décadas testimoniaron complicadas situaciones entre estas tres ciudades episcopales (Guadalajara, Valladolid y Durango),¹⁴⁸ en ocasiones incluso haciendo referencia a fundamentos filosóficos para respaldar lo solicitado,¹⁴⁹ como expresar que las “Santas Iglesias Catedrales... han de ver mejor que los discípulos de Platón, y con más linceos ojos que los –de los– oyentes de Sócrates la especie de la justicia de la Santa Iglesia de Durango impresa en ellos”.¹⁵⁰

Si bien es claro que resultar beneficiado en estos conflictos (como la mayoría de los que enfrentó Guadalajara contra Valladolid y Durango) podría abonar

cuya representación le motiva el recibo de Real Cédula de Vuestra Magestad expedida para este fin.

¹⁴⁶ AHAG, Sección Justicia, Serie Obispos-conflicto, ficha 52, 11 de diciembre de 1738. *Pleito que se determinó a favor de esta santa Iglesia y contra la de Durango...* Este expediente contiene al menos seis documentos referentes a estos conflictos en los que terminó involucrándose la diócesis de Valladolid, y continuaron hasta el final del siglo.

¹⁴⁷ Biblioteca Pública Universitaria-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (BPU-UMSNH), Fondo Especial, Miscelánea 22725: *Espejo jurídico: informe, que hace la parte de la Santa Iglesia de Durango, obispado del Reyno de la Nueva Vizcaya, en el pleyto, que sigue con las Santas Iglesias Cathedrales de Valladolid, y Guadaxara...*, Impresor Joseph Bernardo de Hogal, Ciudad de México, 1738, p. 2.

¹⁴⁸ Véase Juvenal Jaramillo, *Hacia una Iglesia beligerante*, Colegio de Michoacán, México, 1996, pp. 111-150.

¹⁴⁹ Véase *supra*: Platón y los fundamentos que una verdadera ciudad debía tener.

¹⁵⁰ BPU-UMSNH, Fondo Especial, Miscelánea 22725: *Espejo jurídico: informe, que hace la parte de la Santa Iglesia de Durango...*, p. 2.

al fortalecimiento de la economía propia, lo cierto también es que era mucho el prestigio e influencia que se ganaba para efectos de gobierno de un territorio. Lejos de finiquitar los problemas jurisdiccionales y de administración de diezmos, estos estuvieron presentes constantemente en las sesiones del cabildo catedral guadalajareño, recomendando mantener la comunicación con Durango y fundamentar histórica y jurídicamente lo defendido por la Diócesis (1769).¹⁵¹ Hacia el último cuarto de siglo las disputas se acentuaron con la polémica erección de la diócesis de Linares (1773-1779), pues para su creación fueron tomados territorios de los obispados de México, Valladolid y Guadalajara, entre otros de la región norte.¹⁵² En este hecho, el autor anónimo de la Breve descripción del obispado de Michoacán destaca que el visitador enviado al Nuevo Santander para la mencionada fundación fue nombrado por las tres sedes obispaes: México, Valladolid y Guadalajara, y al mismo tiempo señala que la extensión de su obispado, antes de la creación del de Linares, era de costa a costa (como lo eran los de Antequera, Puebla y México), desde el Mar Océano por el oriente hasta el Pacífico por el poniente, de manera que pretendió posicionar a su diócesis como una de las más extensas y ricas del reino, solo después de la de México, y tan floreciente como para ceder territorio para una nueva fundación sin ver disminuida su propia riqueza.¹⁵³

La disminución de los límites de una diócesis buscaba ser compensada con otra asignación que pudiera proporcionar ciertos ingresos. Así, lo que se supone había perdido Guadalajara con la creación del obispado de Durango (1620) y después el de Linares (1777), parece haberlo ganado cuando finalmente el dictamen del rey le favoreció en 1795 y le fueron incorporados los poblados de Colima, Zapotlán, Tuxpan y La Barca, pueblos que los tuvo en larga disputa contra Valladolid.¹⁵⁴ El principal indicador arrojado tras esta incorporación fue el notable aumento de las rentas decimales, incluso por encima de lo que otras diócesis aumentaron hacia el final del siglo.¹⁵⁵

¹⁵¹ AHAG, Actas de Cabildo (AC), Libro (L) núm. 12, 26 de abril de 1769, fol. 80f.

¹⁵² Patricia Osante, "Orígenes del Nuevo Santander (1748-1772)", en *Historia Novohispana*, núm. 59, UNAM, 1997, p. 260. Disponible en http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/origenes_nuevo/santander.html Consultado el 01 de octubre de 2019.

¹⁵³ Anónimo, *Breve Descripción del obispado de Michoacán...*, p. 126. Véase también Archivo Histórico de la Catedral de Morelia (AHCM), Administración Diocesana, Legajo 105, 20 de mayo de 1779, fols. 174f.-289fs.

¹⁵⁴ Véase *supra* Taylor, *Ministros de lo sagrado*, vol. I, p. 64.

¹⁵⁵ Moreno y Muriá, *Historia General de Jalisco*, vol. II, p. 275.

Seculares y regulares: Secularización

Por último, resulta valioso agregar y señalar brevemente un proceso que puso a prueba la autoridad de los obispos con respecto a la administración de las almas... y de los bienes amasados por algunas parroquias. En el controversial asunto sobre la secularización de parroquias, la mano dura del obispo de Guadalajara, Diego Camacho y Ávila (1707-1712) le permitió implementar esta medida luego de una visita pastoral realizada en 1708, en la que según sus observaciones encontró suficientes motivos para proceder, pues descubrió que algunos frailes en sus parroquias llevaban una vida relajada además de que “no observan la pobreza ni guardan clausura”.¹⁵⁶ De inmediato no dudó en “proveer las doctrinas vacantes en clérigos seculares, muy numerosos en la diócesis”.¹⁵⁷ De este modo consideró que la vigilancia sería más eficiente ya que “si alguno delinque, se le castiga, suspende y priva del curato”.¹⁵⁸

Diferente fue la suerte del obispo de Michoacán, Pedro Anselmo Sánchez de Tagle, quien años después se confrontó con los religiosos y sufrió un fuerte revés por parte del virrey marqués de Cruillas. Cuando Sánchez de Tagle se propuso secularizar las parroquias de Zitácuaro y el convento de Yuriria, los regulares obtuvieron el apoyo del virrey, y éste, en 1761 aplicó la cédula real que ordenaba fueran restituidas a los frailes la iglesia y el convento de Yuriria, y además, que les fueran devueltas a los agustinos las haciendas de la región de Charo y Ucareo, quienes al año siguiente procedieron a tomarlas, incluso, con lujo de violencia, sin que el obispo pudiera echar mano de su “alta dignidad espiritual”.¹⁵⁹ El triunfo de los agustinos y del virrey sobre el obispo fue tal que el festejo por el regreso de los religiosos al convento de Yuriria indignó aún más al prelado, puesto que “festejaron con corridas de toros y comedias dentro del claustro”.¹⁶⁰ Lo más que de momento pudo hacer el obispo fue enviar todas sus quejas al rey, para descargo de su afligida situación. Esta primera prueba de su gestión (1761-1762) fue un fuerte reto que le costó trabajo superar, mas no le fue imposible, pues sabía que sus homólogos de Guadalajara lo habían logrado.

¹⁵⁶ Pedro Rubio Merino, *Don Diego Camacho y Ávila, Arzobispo de Manila y de Guadalajara de México (1695-1712)*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Excmo. Ayuntamiento de Badajoz, Sevilla, 1958, pp. 451-452.

¹⁵⁷ Rubio Merino, *Don Diego Camacho y Ávila...*, p. 452.

¹⁵⁸ Rubio Merino, *Don Diego Camacho y Ávila...* Cita correspondencia del obispo con el rey de España. AGI, Guadalajara 204, 20 de marzo de 1708.

¹⁵⁹ Mazín, *Entre dos majestades*, pp. 59-63.

¹⁶⁰ Mazín, *Entre dos majestades*, p. 65.

Ordenanzas de 1762

La segunda mitad del siglo XVIII había generado una nueva realidad en las ciudades americanas provocada tanto por el considerable aumento demográfico como por su crecimiento económico. Este auge parecía haberse realizado con cierto desorden administrativo, aparentemente heredado por la antigua dinastía de los Hasburgo. Por ejemplo, algunas ciudades no habían contado con ordenanzas con las que se rigiera su gobierno, y en su lugar se basaban en las de otra ciudad, como lo hizo Valladolid tomando como referencia las de la ciudad de México; Querétaro elaboró las suyas solo hasta que le fue reconocido el título de ciudad.¹⁶¹ De este modo, la corona Borbónica se propuso regularizar este desorden a través de diversas medidas (después conocidas como Reformas Borbónicas), y una de ellas fue la cédula real de 1759 que ordenó a cada diócesis elaborar un mapa de su jurisdicción con sus principales poblados, ciudades y villas. El obispo de Valladolid Sánchez de Tagle fue el encargado de extender la orden por la que se elaboró el mapa: *Corographia del obispado de Michoacán*.¹⁶² Pese a su curioso y complicado diseño, en él se aprecia que los límites hacia el noreste del obispado no llegaban hasta el “Mar Océano”, como sostuvo la citada Breve descripción del obispado de Michoacán.¹⁶³

Por su parte, el obispo de Guadalajara, Francisco Martínez de Tejada y Díez, parece no haberse inmutado tras la orden de elaborar el mapa de su diócesis, tal vez debido a los conflictos jurisdiccionales aún sin resolver con Valladolid y Durango.

Pero además de estos registros geográficos, otra de las medidas que el monarca impuso en sus reinos americanos fue decretar la elaboración de ordenanzas para el gobierno de las ciudades, a través del virrey Joaquín de Montserrat y Cruillas (1762). Se obligó a algunas ciudades como San Luis y Querétaro a elaborar sus propias ordenanzas, que no las tenían puesto que se guiaban con las de Puebla,¹⁶⁴ mientras que Guadalajara y Valladolid tuvieron que actualizar las que ya poseían. Para algunas ciudades estas ordenanzas posibilitaban la confirmación de “sus antiguos privilegios”.¹⁶⁵ Uno de ellos era, por ejemplo, poder nombrar a algunos de sus propios funcionarios, como lo exigió Puebla en 1733 al reclamar que “desde su creación ha tenido esta Ciudad el privilegio de poder

¹⁶¹ Rojas, *Las ciudades novohispanas...*, p. 149.

¹⁶² Citado y reproducido en Óscar Mazín Gómez, *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, El Colegio de Michoacán, México, 1996, p. 71.

¹⁶³ Véase *supra*, Anónimo, *Breve Descripción...*, p. 126.

¹⁶⁴ Rojas, *Las ciudades novohispanas...*, p. 149.

¹⁶⁵ Rojas, *Las ciudades novohispanas...*, pp. 149-150.

nombrar Procurador de Cortes distinto del Procurador General y del Procurador o Apoderado de esta Ciudad”.¹⁶⁶ Así, el cabildo de la ciudad de Guadalajara se propuso y redactó en 1762 sus Ordenanzas instituidas para el mejor y más ajustado gobierno ordinario..., en las que se reconoce el desorden administrativo-legislativo con el que la ciudad se gobernaba:

Por cuanto por el Cabildo, Justicia y Regimiento de este Nobilísima ciudad, se ha advertido la falta de Ordenanzas, que debe tener, así para el gobierno del mismo Cabildo, y sus Capitulares, como para que se establezcan y observen aquellas justas providencias, que e beneficio de la causa pública previenen, pues aunque, sobre todo, se advierten dadas algunas en los libros de Cabildo; como quiera, que éstas están dispersa y por esta razón hállanse sin pauta asentada, ni norte fijo para la más concertada dirección de las sucesivas y que no se dificulte su importante, pronta y debida observancia; se ha acordado proceder a la formación de estas Ordenanzas, con arreglo a las particulares Cédulas expedidas en diversos tiempos por los Católicos Monarcas de estos Reinos, según los Libros de Cabildo, Leyes Reales, órdenes y determinaciones que en algunos puntos convenidos se han dado por la Real Audiencia de este Reino de la Nueva Galicia, y que son en la forma siguiente...¹⁶⁷

Además de los claros objetivos de regulación y de gobierno (como celebrar los Cabildos Ordinarios con regularidad: “viernes de cada semana, a las diez de la mañana”), estas Ordenanzas fueron una reafirmación de los privilegios otorgados desde sus inicios como ciudad respaldada por un escudo de armas otorgado por el rey Carlos V, con prerrogativas exclusivas (Ordenanza 1^a).¹⁶⁸ Al mismo tiempo se actualizó la ritualidad y solemnidad con la que debían ser realizadas dichas sesiones de cabildo, así como los mecanismos para el ejercicio del gobierno e impartición de justicia; obligatoriedad de los funcionarios en las tareas administrativas, y la estructura interna de la corporación, entre otros puntos sensibles para la gobernabilidad. La ciudad, así, reorganizó sus estatutos con el fin de dar orden a su administración y continuidad a las mejoras que desde tres décadas antes habían iniciado, como la introducción del agua

¹⁶⁶ Citado en Rojas, *Las ciudades novohispanas...*, p. 149.

¹⁶⁷ Archivo Municipal de Guadalajara (AMG), *Reglamentos, ordenanzas y disposiciones para el buen gobierno de la ciudad de Guadalajara, 1700-1900*, tomo I, H. Ayuntamiento de Guadalajara, Archivo Municipal, México, 1998, p. 29. Estas Ordenanzas fueron nuevamente actualizadas 30 años después (1792). Véase esta misma obra, p. 71.

¹⁶⁸ *Reglamentos, ordenanzas y disposiciones...*, p. 30.

a la ciudad por Pedro Antonio Buzeta, entre 1731 y 1740. Fue un complicado proceso de ingeniería y con fuertes dificultades para sufragar el alto costo del proyecto,¹⁶⁹ mismo que a su vez incitó al gobierno y a la población a reparar las calles y el aspecto general de la ciudad en 1747, con el objetivo de evitar inundaciones, e incluso castigar por el abandono de animales muertos en baldíos y callejones.¹⁷⁰ Dos años después se impuso que fueran pintadas todas las casas en color blanco, barrer y regar las calles, entre muchas otras ordenanzas que esta vez fueron aprobadas y promovidas por el gobernador, la Audiencia y el obispo, y algunos “vecinos honrados” que pretendían proyectar una imagen modelo de la ciudad.¹⁷¹

Esta idea de Guadalajara como ciudad modelo o referencia¹⁷² se podría entender en diferentes sentidos: Valladolid tuvo sus ordenanzas hasta el siglo XVII, en gran medida basadas en la Ciudad de México. Resulta significativo el hecho de que en el Archivo Histórico de Morelia se encuentre una copia íntegra manuscrita de las Ordenanzas de la ciudad de Guadalajara, que aunque no conste la fecha exacta de realización de la copia, lo que sí es seguro es que corresponde al siglo XVIII y “es copia de sus originales”.¹⁷³ Esto puede significar, entre otras cosas, la consideración de que Guadalajara pudo haber logrado un mayor control y organización social y urbana, mientras que Michoacán parece haber desarrollado un mejor y más eficaz gobierno sobre su diócesis, de menor extensión. La presencia de la Real Audiencia, además de resolver problemas de carácter administrativo y judicial, terminó por imponer la idea de orden y ar-

¹⁶⁹ Águeda Jiménez Pelayo, “Agua para Guadalajara, desde su fundación hasta 1902”, en Lina Rendón García (coord. gral.) *Capítulos de historia de la ciudad de Guadalajara*, tomo I, Ayuntamiento de Guadalajara, México, 1992, p. 78.

¹⁷⁰ AMG, *Reglamentos, ordenanzas y disposiciones...*, pp. 19-27.

¹⁷¹ Biblioteca Pública del Estado de Jalisco (BPEJ), Real Audiencia, ramo civil, caja C/448, fols. 32f-35v. Citado en Rojas, *Las ciudades novohispanas...*, p. 151.

¹⁷² Sobre el tema de los “modelos” es verdad que algunos autores lo han dicho de sus propias ciudades que investigan: “Puebla como modelo acabado de lo que es y significa una ciudad episcopal del Antiguo Régimen en las Indias”, Galí Boadella, “Los paisajes del ritual sonoro...”, p. 92. Por su parte, Violeta Carvajal encontró que el “modelo capitular” de la Catedral de Valladolid era idéntico al de la Catedral de México, incluyendo el número de prebendas y ajustes económicos que proponía la bula de erección...”, en “Tradiciones musicales en la Catedral...”, p. 138. *Cfr.* Mazín, *El Cabildo Catedral de Valladolid...*, p. 208. Mazín sostiene que el modelo para Valladolid fue Puebla, tanto en su “gobierno y administración”.

¹⁷³ AHMM, Sección Gobierno, caja 10, exp. 36, 1762.

monía, y al parecer, Guadalajara aprovechó para su beneficio esta ventaja sobre Valladolid y otras ciudades que no fueron sedes de Audiencia.

La Ciudad Episcopal: Poder, Espacio y Sonoridad. Siglo XVIII

La ciudad entendida como un instrumento de control y gobierno respondía a la voluntad del monarca (Ordenanzas) en cuanto a sus funciones.¹⁷⁴ Como parte del orden pretendido, las Ordenanzas fueron un “modelo de racionalización” de las ciudades.¹⁷⁵ Los puntos cruciales para la expansión tuvieron un carácter especial por sobre el resto de las poblaciones. Hemos intentado demostrar que esos puntos eran las ciudades y constituían un escenario exclusivo en el reino, pero al alto número de éstas evidenció al mismo tiempo que no todas cumplían las mismas funciones ni gozaban de las mismas facultades, de manera que prevalece una tipología que permite conocer la vocación de éstas.

Ciudades y categorías

Se ha señalado con justicia que en esta tipología no se ha considerado con la suficiente claridad a la ciudad episcopal, que a lo mucho se le identifica solamente como la sede del gobierno de una diócesis, pero en menor medida se destacan sus aspectos simbólicos y culturales.¹⁷⁶ En la tipología propuesta por Tomás Calvo destacan los tipos de ciudades que estratégicamente, en términos de la geografía, podían tener un mayor impacto en la logística de conquista y en el tránsito y mercado de productos.¹⁷⁷ Encabeza la lista las “cabezas de puentes”, en las que reconoce a las ciudades-puerto que inician el recorrido hacia tierra

¹⁷⁴ *El orden que se ha de tener al descubrir y poblar. Transcripción de las Ordenanzas de descubrimiento, nueva población y pacificación de las Indias, dadas por Felipe II, el 13 de julio de 1573*, Edición facsimilar del Instituto de Cultura Hispánica y el Archivo General de Indias, Sevilla, España, 1973.

¹⁷⁵ Daniel Vázquez, *Guadalajara: ensayos de interpretación*, El Colegio de Jalisco, México, 1989, p. 45. Estas *Ordenanzas* al parecer tenían sus antecedentes en disposiciones de Carlos V: “Real Cédula de Población” (1521), en Eduardo López Moreno, *La cuadrícula en el desarrollo de la ciudad hispanoamericana. Guadalajara, México*, (1992) UdeG-ITESO, México, 2001, p. 21, cita a Grouch y Mundigo (1982).

¹⁷⁶ Montserrat Galí Boadella, “Los paisajes del ritual sonoro en una ciudad episcopal novohispana”, en Montserrat Galí Boadella (coord.), *Rituales sonoros en una ciudad episcopal, siglos XVI-XIX*, Colección: Ritual Sonoro Catedralicio, Conacyt, Ciesas, BUAP, México, 2013, p. 72.

¹⁷⁷ Thomas Calvo, *Iberoamérica de 1570 a 1910*, Ediciones Península, Barcelona, 1996, p. 173.

adentro; le siguen los “puntos de apoyo” en los que destaca a los enclaves militares. Las “ciudades mixtas” son en las que se aprovecharon los emplazamientos prehispánicos y su mano de obra abundante, así como “el prestigio de las antiguas capitales”.¹⁷⁸ Otros son los “centros de colonización”, en los que los principales actores sociales son el “campesino-colono-soldado-español” y entre ellas identifica a Puebla de los Ángeles, en la ruta estratégica Veracruz-México.¹⁷⁹ Al hablar de las ciudades “capitales políticas” incluye a las que ostentan también un poder religioso al ser “sedes episcopales” y a las que les concede una importancia relevante por la educación que impartían y lograr con ello una especie de “unificación regional”.

Para Calvo, la ciudad episcopal era una capital política tal vez porque al ser “ciudad de letrados” atraen a “litigantes, escolares, eclesiásticos y viudas que acuden a ellas en busca de refugio”,¹⁸⁰ lo que a su vez potencializa su influencia política. Pero para los fines de esta investigación, estos aspectos no terminan por definir con precisión al tipo de ciudad que aquí se caracteriza, que es la ciudad episcopal como centro musical por excelencia y como escenario de rituales sonoros que vertebraron a la sociedad.¹⁸¹

A esta episcopólis que aquí se estudia se pretende caracterizar por su gran capacidad de construir significados a través de sus prácticas religiosas y musicales (ritual sonoro), no sólo al interior de las catedrales y sus templos, sino en sus plazas, calles y otros espacios urbanos, aunque el principal capital ritual y musical provenga de la iglesia catedral, mismo que se aplica a través de un calendario litúrgico que desde ahí se administra, y sobre todo, que es ahí donde reside la principal producción musical que articula estas prácticas: procesiones, misas, fiestas patronales, entre muchas otras. Son precisamente estas prácticas, motivadas por la veneración de imágenes milagrosas y otros objetos o actos sociales, por las que la catedral se apropia de los espacios urbanos y convierte a la ciudad

¹⁷⁸ Calvo, *Iberoamérica de 1570 a 1910*, pp. 176-177.

¹⁷⁹ Calvo, *Iberoamérica de 1570 a 1910*, p. 178.

¹⁸⁰ Calvo, *Iberoamérica de 1570 a 1910*, p. 179.

¹⁸¹ Incluso, las “capitales religiosas”, para Calvo son aquellas custodiadas por conventos con sus imponentes muros y torres, que “encierran la ciudad... vigilan el territorio y lo separan del campo”. *Iberoamérica de 1570 a 1910*, p. 180. El autor incluye en su tipología “el caso brasileño”, los “centros de redistribución”, “las ciudades trabajadoras” y los “centros de evangelización” en los que destaca a los puntos con vocación misionera, pp. 180-188. Ver también Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara (1690-1750)*, Universidad de Guadalajara, México, 2014, pp. 50-52.

en un centro episcopal, en una ciudad-ritual,¹⁸² a través de una manera peculiar de vincular las “formas simbólicas” con el “mundo social”.¹⁸³

Es por ello que el espacio urbano, incluida la catedral, se sacraliza a través del ritual y recrea momentos primordiales. En este sentido, esta ciudad no sólo se erige como un centro político y económico, sino principalmente “simbólico de primer orden”.¹⁸⁴ En ella se recrea el “espacio conmemorativo”¹⁸⁵ con el que se resignifica el paisaje urbano.¹⁸⁶ Así, la consagración de la catedral de Guadalajara (1716) y la dedicación de la de Valladolid (1706), las Juras de Felipe V (1710) y Fernando VI (1747) en ambas ciudades, recrearon ese espacio conmemorativo y con ello la reproducción de lo sagrado y lo real.

Ahora bien, la tipologización de las ciudades no ha sido herramienta exclusiva de los estudios contemporáneos; desde el siglo XVIII en el imaginario de los cartógrafos (o quienes fungían como tal) se concibió una representación que diferenciaba y jerarquizaba a las ciudades, lo cual se materializó en los mapas. Una cédula real de 1759 ordenó que cada diócesis elaborara un mapa de su jurisdicción con sus principales poblados, ciudades y villas. En Valladolid fue el bachiller Manuel Ignacio Carranza a quien se le encargó la tarea y elaboró el citado *Corographia del obispado de Michoacán*. En él diferenció las diversas poblaciones del obispado en categorías como: “Ciudad arzobispal” (Ciudad de México y Guadalajara –aunque ésta no lo era, así aparece en el mapa); “ciudad obispal”, “ciudad particular”, villa, congregación, entre otras denominaciones.¹⁸⁷

¹⁸² Antonio Rubial, “Iconos vivos y sabrosos huesos. El papel de los obispos en la construcción del capital simbólico de la episcopólis de la Nueva España (1610-1730)”, en María del Pilar Martínez López Cano y Francisco Javier Cervantes Bello (coords.), *Expresiones y estrategias. La Iglesia en el orden social novohispano*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas/ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego”, México, 2017, p. 218.

¹⁸³ Roger Chartier, “La nueva historia cultural”, en *El presente del pasado. Escritura de la historia de lo escrito*, Universidad Iberoamericana, México, 2005, p. 13.

¹⁸⁴ Galí Boadella, “Los paisajes del ritual sonoro...”, p. 75.

¹⁸⁵ Concepto de Steffen Patzold citado por Galí Boadella, “Los paisajes del ritual sonoro...”, p. 76.

¹⁸⁶ Luis Felipe Cabrales Barajas, “La ciudad imaginada: el paisaje neoclásico en Guadalajara y sus productores”, en *Boletín del Instituto de Geografía*, núm. 86, 2015, Instituto de Geografía, UNAM, pp. 82-97.

¹⁸⁷ Mazín Gómez, *El Cabildo Catedral de Valladolid...*, p. 73.

Este registro geográfico evidencia la preocupación sobre la constante y cuidadosa distinción entre las poblaciones del reino. Contar y registrar lugares y personas supone a la vez un acto de jerarquización y categorización; y como una forma de control y gobierno, durante el antiguo régimen resultaron ser una herramienta eficaz.

Suenan las campanas: sonido y orden

Ahora bien, esta vocación devocional antes aludida se percibe en el cumplimiento de un calendario litúrgico impuesto desde el Vaticano en el que las procesiones (Corpus, Semana Santa, recibimientos, traslados, cortejos fúnebres, entre otras) constituían una especie de columna vertebral de la fiesta y el boato públicos. Este calendario establecía los ritmos y el desarrollo de las funciones religiosas, al mismo tiempo que con ello regía la vida de las personas, tanto su religiosidad como el habitar cotidiano.¹⁸⁸ La regularidad de la vida en la ciudad estaba fuertemente marcada por estas pautas y uno de los recursos, por ejemplo, para anunciar a la feligresía que acudieran a las funciones y ceremonias religiosas era el repique de las campanas. El campanero debía estar instruido en el sistema de toques, las horas y las formas rítmicas y temporales de ejecución.¹⁸⁹ Tras el fallecimiento de un alto jerarca, eclesiástico o civil, continuando con la ejemplificación, la primera expresión de sonoridad y el primer aviso público del suceso era el “tañido de las campanas”, e inmediatamente después venían los rezos, los cantos, la música. Esta práctica transformaba el espacio urbano en un envolvente paisaje sonoro capaz de desplegar imágenes simbólicas sobre los

¹⁸⁸ Ver cap. V: La música, apartado sobre el calendario litúrgico.

¹⁸⁹ A diferencia de lo que sucedía en otras ciudades del reino, la Catedral de Guadalajara parecía tener fama de ser ordenada en el repique de campanas y de tener bastante bien instruidos a sus campaneros: “No había iglesia que superara la noche de Navidad o la madrugada de resurrección, el toque de maitines del Jueves Santo (también llamado “de tinieblas”) o el pino y toque de misa pontifical en la sede neogallega”. Véase, Arturo Camacho, Patricia Díaz Cayeros y Daniela Gutiérrez, “Llamado a sermón. Sobre el reglamento de campanas de la Catedral de Guadalajara”, en Lucero Enríquez (ed.), *4º Coloquio Muscat. Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009, p. 215. Incluso, fue célebre el caso de la mujer campanera, María Antonia, quien debido al “crecido trabajo que tiene en el manejo de las campanas y reloj especialmente en el presente tiempo de aguas”, le fue concedido un aumento de 25 pesos salario. AHAG, AC, L 12, 5 de agosto de 1775, fol. 160v; AHAG, Cabildo-Clavería, caja 1: 1654-1792, 21 de enero de 1779, s/fol.

oyentes.¹⁹⁰ Y es que la ciudad del antiguo régimen se caracterizó por la estrecha relación entre los diversos “espacios urbanos y los estímulos sonoros” que la ordenaban,¹⁹¹ es decir, que los repiques de las campanas constituían un sistema semiótico que actuaba como “fuente de información, creación de espacios [simbólicos] e identidades”.¹⁹² Y como respuesta a estos estímulos sonoros urbanos, se hace notorio que la obediencia y el orden fueron elementos sustanciales del ejercicio del poder y a su vez de la conformación del buen cristiano.

La ciudad episcopal aquí analizada, pues, puede ser definida desde la confección sonoro-espacial articulada desde la catedral como principal eje., como un centro desde el que se irradia el poder de la “salvación”. Se trataba del edificio más alto e imponente de la ciudad, por lo tanto, era el eje sobre el que giraba el sagrado cosmos.¹⁹³ Eliade señala que “la fundación de una ciudad repite la creación del mundo..., las ciudades... son una copia del cosmos”.¹⁹⁴

Estudiar esta ciudad episcopal a través de lo sonoro y lo espacial, y encontrar sentido y unidad en estos factores, parece ir en contra de la tendencia que han marcado los estudios sobre lo visual y análisis de la imagen que dentro de la historia cultural han tenido y siguen teniendo un importante desarrollo.¹⁹⁵ La dupla sonoridad y espacialidad (sonido-espacio) también constituye un valioso eje que articula, estructura y crea sentido en esta ciudad episcopal y sus feligreses. Se tiene en alta consideración a esta ciudad como importante “centro de colonización” y como “capital política”,¹⁹⁶ y leerla como ciudad episcopal constituye un terreno privilegiado para entender a una sociedad que se construye a sí misma entre la tensión de los poderes locales y las distintas formas de religiosidad,

¹⁹⁰ Emmanuel Michel Flores, “*Indiarum Regis Funebre...*” en *Ritual Sonoro* (Puebla), p. 150.

¹⁹¹ Juan José Carreras, “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural”, en Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (edits.), *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Universitat de València, España, 2005, p. 17. Citan a Cullen (*El paisaje urbano*) y a Strohm, *Bruges*, estudio sobre las campanas en la ciudad de Brujas.

¹⁹² Miguel Ángel Marín, “Contar la historia desde la periferia: Música y ciudad desde la musicología urbana”, en *Neuma*, año 7, vol. 2, p. 21.

¹⁹³ Durán Moncada, “Las murallas de Dios”, en *La escoleta y capilla de música de la catedral...*, p. 50.

¹⁹⁴ Mircea Eliade *Tratado de historia de las religiones* (1964), Ed. Era, México, 1972, p. 335.

¹⁹⁵ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórica*, Crítica, Barcelona, 2005.

¹⁹⁶ Calvo, *Iberoamérica de 1570 a 1910*, pp. 176-178ss. Véase *supra*.

de manera que la calidad, el honor y el prestigio descansan en la “exhibición pública de su devoción y en el decoro y magnificencia de sus fiestas”.¹⁹⁷

Si bien se trata de una ciudad de los hombres, terrenal, el modelo será siempre la ciudad de Dios, la celestial.¹⁹⁸ Este fenómeno se asemeja (como lo veremos en otros capítulos) a la música de los ángeles, la música celestial de la Iglesia triunfante a la cual siempre trata de imitar la música mundana (del mundo) de la Iglesia militante.¹⁹⁹

Las Juras regias

Una de las ceremonias públicas en las que la ciudad (cabildos civil y eclesiástico) daba muestra de su autoridad eran las juras regias, en las que la espacialidad, sonoridad y festividad jugaban un papel protagónico. Una de las más notables durante el siglo XVIII (que por ahora son tomadas como modelo para este breve análisis comparativo) fue la realizada con motivo de la entronización de Fernando VI en 1747. En Valladolid se realizó con la pompa tradicional con la que participaban los dos cabildos, además de la fuerte presencia de las familias más notables de la ciudad. Se ordenó limpiar las calles y cubrir las principales casas con arreglos de telas y flores. La casa del regidor decano, el coronel Luis Antonio Correa, se adornó con un enorme retrato del rey con “con colgaduras y gallardetes que pendían de las azoteas”, y el balcón desde donde mostró al pueblo el Real Estandarte el que luego fue trasladado a las casas reales para su exhibición pública.²⁰⁰ La casa real también fue motivo de similares arreglos además de la música constante reproducida con chirimías, trompetas, clarines, tambores y pífanos. El palacio episcopal y la plaza mayor fueron los espacios principales en donde se concentró la mayor vistosidad pues fueron iluminadas las fachadas de los edificios, casas y torres, además de disparar cohetes y otros fuegos artificiales. En las casas reales se preparó un “espacioso teatro” (arquitectura efímera) con alfombras finas en el que se mostró sobre un pedestal dorado el Real Estandarte para que la multitud lo pudiera presenciar. Frente al palacio episcopal también se levantó otro templete similar en el que se exhibieron los

¹⁹⁷ Montserrat Galí Boadella, “Los paisajes del ritual sonoro en una ciudad episcopal novohispana”, p. 92.

¹⁹⁸ San Agustín, *La Ciudad de Dios*, Ed. Porrúa, México, 1998.

¹⁹⁹ Ver capítulo V: La música. Véase también Gisela von Wobeser, “La música celestial en el imaginario novohispano”, en *Historias*, núm. 78, 2011, Mediateca INAH, p. 84.

²⁰⁰ Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, tomo III, Imprenta de la Reforma, México, 1883, pp. 448-449. Cursivas en el original.

símbolos de la monarquía, como punto importante del paseo para exhibir el Pendón,²⁰¹ que además pasó por el igualmente fastuoso “arco de la Jura”.²⁰²

La catedral fue el escenario principal de la celebración litúrgica para la ocasión. La capilla musical participó completa en la celebración, incluyendo la ejecución de obras para dos coros. El maestro de capilla, José Gavino Leal estuvo a cargo de la dirección musical, y a todos los músicos participantes (entre los que estaban Miguel Arteaga, Cristóbal de Orejón, José de Serpa, José Martínez, José Chavarría) les fue pagado su trabajo de manera adicional, sea por copiar las partes de la música, ejecutar el instrumento o por reparar algunos otros.²⁰³ Las campanas convocaron a la población que asistió al llamado desde los primeros repiques.

El sermón fúnebre con el que daba fin la ceremonia religiosa fue ocasión ideal para promocionar los intereses de la ciudad y del gobierno eclesiástico al destacar el papel de la Iglesia tras el fallecimiento de un monarca, y su respectiva sucesión de uno nuevo.²⁰⁴

Más allá de los desencuentros que pudieron haberse generado (que por lo menos hasta ahora nos son desconocidos, como para hacerlos sujetos de análisis), al parecer, la ciudad entera acudió y las autoridades no mostraron señalamientos o quejas por lo que aquella celebración pudo haber ocasionado, como en ocasiones era producido por el excesivo uso de las campanas, los fuegos artificiales o la música de trompetas y tambores, por citar algunos casos.²⁰⁵ En este caso, este aparente consenso se debe tal vez a la menor vigilancia que suponía el no contar en la ciudad con una autoridad como el virrey, la Audiencia, el Santo oficio o un alcalde mayor (la representación de éste era el teniente de alcalde mayor y el cabildo civil).²⁰⁶ Esto daba margen y licencias que en otros espacios

²⁰¹ Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico...*, p. 449.

²⁰² Archivo Histórico Municipal de Morelia (AHMM), Sección Gobierno, caja 43, exp. 26: *Cuenta de lo gastado en los teatros y comedias hechas en la Jura de nuestro Rey el señor Don Fernando VI...*, 1747, fol. 2v.

²⁰³ AHMM, Sección Gobierno, caja 43, exp. 26: *Cuenta de lo gastado en los teatros y comedias...*, fol. 3f. los expedientes 43 y 49 contienen un detallado registro de los gastos totales de esta fiesta erogados por el Municipio.

²⁰⁴ Véase Marco Antonio Landavazo, “Sonidos del poder y ruidos populares: el entorno sonoro de las fiestas regias en Valladolid de Michoacán”, en *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 58, enero-junio 2018, pp. 126-127.

²⁰⁵ Landavazo, “Sonidos del poder y ruidos populares...”, p. 134.

²⁰⁶ Antonio Ruiz Caballero, “Ceremonias, poder y jerarquías en una catedral novohispana. El caso de Valladolid de Michoacán, 1580-1631”, en Anastasia Krutitskaya y

(como Guadalajara) no era tan fácil de realizar. La autoridad del obispo parecía conciliar los diversos intereses en la ciudad.

Lo que hay que destacar, además, es que si bien es cierto que la celebración tenía como motivo central jurar públicamente lealtad al nuevo rey (Jura), representado éste por su imagen y el Estandarte Real (se expresaba “perder antes que éste, la vida”),²⁰⁷ lo cierto es que para las familias nobles de la ciudad y para las autoridades locales era una oportunidad inmejorable para manifestar su poder e influencia regionales. Tras la celebración pública y fastuosa, los patrocinadores de tales celebraciones solían ofrecer banquetes privados o “refrescos” a familias cercanas y a las máximas autoridades, como lo hiciera el alférez Foncerrada en 1791 (que hasta ahora constituye el caso mejor documentado) tras la Jura de Carlos IV.²⁰⁸ Fue tal el recibimiento que ofreció en su casa que parecía que la muestra de lealtad al rey se tornó sólo como un buen pretexto para luego afianzar las posiciones sociopolíticas de nobles y potentados, y con ello asegurar las alianzas con las dos principales autoridades de la ciudad: el Ayuntamiento y la Catedral. Con ello, a su vez, se daba muestra de la fuerza y la influencia política de la ciudad, frente a otras del reino y del obispado.

En el caso de Guadalajara, la presencia de la Audiencia, alcalde mayor y de una itinerante oficina del Santo oficio generó en esta fiesta algunas situaciones notables.²⁰⁹ Thomas Calvo sostiene que en esta Jura de Fernando VI se experimentó una extraña tensión entre la “élite tapatía”, que aprovechó la Jura y el apoyo de la Real Audiencia para “imponer su propio centralismo”²¹⁰ y trasladar con ello una ritualidad grave y solemne hacia una festividad popular.

De las familias que Ramón Serrera Contreras incluyó en su estudio, está la de los Sánchez Leñero quienes participaron activamente en la organización de la Jura. Gabriel Sánchez Leñero fue “partidor de plaza” o capitán de los cuadrilleros que desde distintos puntos del reino vinieron a la ciudad a la celebración. Este cargo lo otorgaba el Presidente de la Audiencia y sólo recaía en personas

Édgar Alejandro Calderón Alcántar (coords.), *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, UNAM, ENES-Morelia, México, 2017, p. 129.

²⁰⁷ Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico...*, p. 449.

²⁰⁸ Landavazo, “Sonidos del poder y ruidos populares...”, pp. 123-124.

²⁰⁹ Calvo, Thomas, “La Jura de Fernando VI en Guadalajara (1747): de la religión real a la festividad”, en *Takwá*, núm. 8, Otoño 2005, pp. 67-92.

²¹⁰ Calvo, Thomas, “La Jura de Fernando VI en Guadalajara (1747): de la religión real a la festividad”, en *Takwá*, núm. 8, Otoño 2005, p. 83. Véase el capítulo IV: Los instrumentos musicales.

“de la mayor distinción”.²¹¹ Dueños de haciendas ganaderas, invirtieron en la modernización de la ciudad desde la introducción del agua corriente hasta el apoyo y sostén de los hospicios provinciales que fueron establecidos a raíz de la epidemia de 1786.²¹² Otra familia prominente que estuvo presente fue la del abogado de la Real Audiencia y alguacil del Santo Oficio, Matías de la Mota Padilla, quien fue nombrado como uno de los comisionados para estos festejos.²¹³ La participación de las familias nobles fue más que notoria. No constituye algo anecdótico el hecho de que estas familias, a la luz de la autoridad de la Audiencia, se involucraran e influyeran tanto en los destinos de la ciudad, pues “constituyen muestras valiosas para delinear el retrato imaginario de aquel sector social que con más vigor marcó la trayectoria histórica y cultural de la región durante el periodo de transición del Antiguo al Nuevo Régimen”.²¹⁴

El despliegue de los tablados y “teatros efímeros” montados en la plaza mayor para la ocasión fueron de una fastuosidad nunca antes vista en estos rumbos. El monarca fue representado como “el astro rey” con las insignias de Apolo tocando la cítara y custodiado por más de 20 estatuas de dos metros de alto, con su escudo y un poema cada una, con un colorido atribuido al pintor Montes. Dichas estatuas fueron patrocinadas por las jurisdicciones participantes.²¹⁵ La Audiencia y el Ayuntamiento montaron cada uno su “teatro” muy similares, con la representación del monarca dirigiendo una carroza tirada por caballos, y con otros monarcas menores que le “tributaban sus coronas”,²¹⁶ que en la metáfora del rey solar pueden ser los astros que giran en torno a él.

La catedral también montó su teatro en su puerta principal, con seis columnas, las armas pontificias e insignias reales, la imagen del monarca y un “de-

²¹¹ Ramón María Serrera, *Guadalajara ganadera. Estudio regional novohispano, 1760-1805*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, CSIC, Sevilla, España, 1977, pp. 144-145.

²¹² Serrera, *Guadalajara ganadera. Estudio regional...*, p. 148.

²¹³ José de Jesús Olmedo González, “La Jura de Fernando VI: una visión compartida”, en Inmaculada Rodríguez Moya (ed.), *Arte, poder e identidad en Iberoamérica. De los virreinos a la construcción nacional*, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2008, p. 82.

²¹⁴ Serrera, *Guadalajara ganadera. Estudio regional...*, p. 144.

²¹⁵ Olmedo describe que “...la estatua de Saturno representó a Compostela y en su escudo, el campo representado en lugar de flores tenía estrellas, aludiendo al nombre de Compostela: campo estrellado; Mercurio representó a La Barca; Orión a la jurisdicción de Cuquío; La Luna al Real de Minas de Santa María de Las Charcas; y La Aurora, con una corona de estrellas en la mano, a la jurisdicción de Xala; todas con su respectivo poema”. Olmedo González, “La Jura de Fernando VI...”, pp. 82-83.

²¹⁶ Olmedo González, “La Jura de Fernando VI...”, p. 83.

cente sitial' para el obispo",²¹⁷ para que éste "pudiera también hacer su jura".²¹⁸ Otro más se levantó frente al Palacio episcopal en el que se representó la visión de Ezequiel y el carro de fuego que desciende del cielo.

Los cuatro puntos cardinales de la ciudad ("las cuatro partes del mundo") se llenaron de estandartes, imágenes, cantos, música y danzas. Se instaló un enorme obelisco en el centro de la plaza mayor (aportación de los gremios a la Jura) con más de 25 metros de alto y con una serie de inscripciones poéticas alusivas a la actividad de cada gremio, así como coloridos "emblemas debidos al pincel de Antonio Enríquez".²¹⁹

Este despliegue y constantes alusiones a los astros y planetas que coronan al sol-rey, ofrece una lectura bastante peculiar del suceso y de la ciudad. Además del acto político en sí, la ciudad había representado con ello la aceptación del esquema heliocéntrico copernicana bajo la imagen mitológica de "Apolo versallés".²²⁰ Esto constituye un importante rasgo de modernidad, no sólo en sentido científico (astronómico) sino político: la monarquía católica se transformaba en una monarquía imperial que controlaba el universo (los astros). En este acto fueron más las referencias mitológicas que las bíblicas, lo que hace pensar que la autoridad civil guadalajareña pretendía que dicha festividad, siendo de las más solemnes para la Corona, estuviera más bajo el control de la ciudad, despojada del control del Cabildo catedral, a la que le correspondía más otra fiesta de mayor carácter religioso: Corpus Christi, una de las más importantes y más representativas de la "fiesta barroca". Los elementos iconográficos (como un claro discurso político) exponían con toda claridad una especie de sustitución de lo devocional y providencialista por una actitud "multisecular" y hasta popular, pues los gremios y las cofradías tuvieron una presencia más que notable en el festejo.²²¹

²¹⁷ Olmedo González, "La Jura de Fernando VI...", p. 84.

²¹⁸ Calvo, "La Jura de Fernando VI en Guadalajara...", p. 76.

²¹⁹ Olmedo González, "La Jura de Fernando VI...", p. 86.

²²⁰ Calvo, "La Jura de Fernando VI en Guadalajara...", p. 77. En la Jura de Valladolid también estuvieron presentes imágenes de Venus.

²²¹ Maria Antonia Argelich Gutiérrez, "El Pintor cristiano y erudito de Juan Interián de Ayala: entre el moralismo post-tridentino y el racionalismo pre-ilustrado", Tesis Doctoral, Universidad de Lleida, 2014. La autora sostiene que en la obra de Interián de Ayala (1782) la sustitución de lo barroco fue además por una "concepción historicista y erudita de la historia sagrada", p. V.

Corpus Christi

Pero este “triumfo de la fiesta” o “excesos festivos” de la Jura promovidos por el gobierno civil, terminó afectando también a la ceremonia de Corpus. Se sabe que en las ciudades episcopales europeas era el Cabildo catedral el que tomaba las riendas de la organización, financiación y desarrollo de dicha fiesta pues significaba una muestra del “poder y prestigio de una catedral”.²²² En Guadalajara habría que considerar algunos elementos que, como se dijo antes, contribuyeron al “exceso” y prácticas “profanas” en el desarrollo de dicha ceremonia. Desde inicios del siglo XVIII, el Cabildo municipal mostró especial interés en el ritual al grado de involucrarse de manera importante en su desarrollo procurando que se realizara “con el lucimiento que esta nobilísima ciudad acostumbra celebrar esta función”.²²³ Similar situación se apreció en el caso de Valladolid en donde las autoridades civiles disponían de “corridos de toros y comedias” para dar mayor vista a la festividad, y por otra parte, las canónigos de la catedral...

...buscaron modificar algunas malas costumbres como las danzas y los enmascarados que se hacían en las farsas. Para lograr la abolición de estas costumbres recordaron al obispo que estas prácticas iban contra el rito y la práctica de la Iglesia Romana y el Ceremonial de Obispo en el párrafo 22 del Capítulo.²²⁴

Esta participación de las autoridades civiles no era inocente o ingenua pues evidenciaba un intento de apropiación de una fiesta que tradicionalmente estaba en manos de la Iglesia y que revestía una notable solemnidad. Se percibe en ello cómo el nuevo orden monárquico (la Casa Borbónica) con respecto de la autoridad papal, intentaba imponer una “sobriedad” que pretendía reducir la fiesta de Corpus casi sólo a la procesión.²²⁵ Esta festividad fue un claro ejem-

²²² Dámaso García Fraile, “Las calles y las plazas como escenario de la fiesta barroca”, en Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Universidad de Valencia, España, 2005, p. 323.

²²³ Archivo Municipal de Guadalajara (AMG), Libro de actas núm. 13, 1708-1716, 19 de mayo de 1711, fol. 30v-31f.

²²⁴ AHCM, Administración Diocesana, Actas de Cabildo, Libro 40, 1 de junio de 1798, f. 255v. Citado en Violeta Paulina Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, Tesis Doctoral: Ciencias Humanas: Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán, 2014, tomo I, p. 48.

²²⁵ Nelly Sigaut, “La fiesta de Corpus Christi”, en Montserrat Galí Boadella y Morelos Torres Aguilar (eds.), *3º Coloquio Musicat. Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi*, UNAM, México, 2008.

plo de una añeja confrontación entre las potestades de la Iglesia y de la Corona, y uno de los ingredientes activos de dicha disputa fue el la libertad y el consecuente desorden que llegó a imperar en las celebraciones. La libertad de una sociedad de costumbres relajadas, evidenciada en los diversos documentos de carácter normativo, permeó distintas prácticas culturales, y desde luego las musicales. Fue conocido el episodio en Guadalajara, un año antes de la Jura (1746), cuando fue duramente criticada una procesión marcada por la “irreverencia y el abuso de los símbolos sagrados”. Fue un “quejoso” quien denunció los “‘combentículos’ y procesiones que los mulatos y negros de la ciudad... han introducido...” en las calles para anunciar sus músicas y bailes nocturnos, en los que siempre imperaba un “grandísimo desorden”.²²⁶ En la práctica musical, esta libertad derivó en lo que es conocido como la influencia galante²²⁷ que fue duramente criticada por los teóricos y el sector más conservador de las autoridades eclesiásticas, sosteniendo que era “música artificiosa”, cromática y de un virtuosismo “afeminado”; que era una “moda” que hacía del templo y la liturgia un “espectáculo teatral”.²²⁸

Fueron los tiempos (mediados del siglo XVIII) en los que las juras y las reducciones de Corpus Christi, entre otras cosas, figuraron como un parteaguas en el desarrollo de la fiesta pública de carácter ilustrado, parte de la política borbónica de fuerte carga “anticlerical”, que en palabras del citado Serrera Con-

²²⁶ En Robert Stevenson, “La música en el México de los siglos XVI-XVIII”, en Julio Estrada (editor), *La música de México*, tomo I: Historia. Periodo virreinal, UNAM, México, 1984, p. 40. Thompson sostiene que, aunque para el caso inglés pero que mucho ilustra para el caso novohispano, que “la conciencia de la costumbre y los usos consuetudinarios eran especialmente fuertes en el siglo XVIII... y en realidad constituían la reivindicación de nuevos ‘derechos’”. E. P. Thompson, *Costumbres en común*, Crítica, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1995, p. 12.

²²⁷ Lucero Enríquez, “¿Y el estilo galante en la Nueva España?”, en *I Coloquio Musicat: Música, catedral y sociedad*, UNAM, México, 2006.

²²⁸ Benito Gerónimo Feijoo y Montenegro, *Theatro Crítico Universal*, Tomo I: Discurso XIV: Música de los templos, Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., Madrid, 1769, p. 264. Incluso, el presbítero español exiliado en Italia, Antonio Eximeno, dejó en claro en 1796 que la música religiosa del siglo entero estaba en plena decadencia y que era necesaria una ardua labor de restauración a través de volver a sus orígenes. Antonio Eximeno, *Del origen y reglas de la música, con la historia de su proceso, decadencia y restauración*, vol. III, Imprenta Real de Madrid. Edición facsimilar Ed. Maxtor, España, 2010, pp. 143-144. Véase también *Concilio de Trento*, “...procuren desterrar del templo del señor las músicas y cantares impuros y afeminados”, p. XXXIV.

treras, se trataba de la “...transición del Antiguo al Nuevo Régimen”.²²⁹ Por otra parte, otro hecho que refuerza esta idea, es que al concluir la construcción de la catedral de Valladolid (1745), inició una nueva etapa en la que “las formas de culto, la beneficencia, las expresiones artísticas...”, entre otras manifestaciones, “experimentaron un florecimiento a partir del segundo tercio del siglo XVIII”.²³⁰ Por lo tanto, la Jura de Fernando VI, la conclusión de la catedral (que tantos problemas había provocado su construcción),²³¹ así como la renovación tímbrica y del discurso musical por estos años, constituyen parte de un mismo proceso de transformación política, cultural y artística, en el que la ciudad y su catedral figuraron como escenarios ideales de distinciones, pero también de inclusiones.

La virgen sanadora

Las festividades señaladas en el calendario litúrgico siempre fueron puntualmente cumplidas por las autoridades y la feligresía de la ciudad, además de otras ceremonias relativas al santoral local. Baste citar como ejemplo el caso de la virgen de Guadalupe, nombrada patrona de la ciudad de México en 1737, y posteriormente patrona del Imperio (1746), lo cual fue reconocido por el Papa en 1754.²³² Una de las motivaciones para tal suceso fue la peste de matlazahuatl que asoló gran parte del territorio novohispano entre 1736 y 1737,²³³ y que para contrarrestarla, en varias poblaciones se recurrió a la devoción de esta imagen.

²²⁹ Serrera, *Guadalajara ganadera. Estudio regional...*, p. 144.

²³⁰ Véase Mazín, “La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de Valladolid de Michoacán (siglos XVI-XVIII)”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *I Coloquio Musicat: Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, México, 2006, p. 214.

²³¹ Durán, *La escoleta y capilla de música...*, pp. 88-89.

²³² Nelly Sigaut, “Un nuevo nicho para una nueva imagen”, en Arturo Camacho Becerra (coord.), *Morada de virtudes. Historia y significados en la capilla de la Purísima de la Catedral de Guadalajara*, El Colegio de Jalisco, México, 2010, pp. 67-68.

²³³ Lilia V. Oliver Sánchez, “La importancia de los registros hospitalarios para el análisis de la epidemia y escasez de alimentos en Guadalajara. 1785-1786”, en *Letras Históricas*, núm. 3, Otoño-invierno 2010, Universidad de Guadalajara.

Este suceso dio un importante y nuevo impulso²³⁴ a la festividad guadalupana en Nueva España, y diversas obras arquitectónicas y pictóricas²³⁵ fueron creadas en su honor, así como trabajos literarios en los que era considerada un “escudo protector” contra el mal y las heridas que venían del cielo, y que del mismo cielo “han de venir también los remedios”.²³⁶ En Guadalajara fue construido el Santuario de Guadalupe durante la gestión episcopal de fray Antonio Alcalde, cuya ceremonia de Dedicación (1781) fue encabezada por él mismo con la presencia de las autoridades locales y una multitud de fieles.²³⁷ Huelga decir que su presencia en las obras musicales en catedrales y parroquias del reino aumentó considerablemente.²³⁸

Francisco Rueda, maestro de capilla de la catedral de Guadalajara (1750-1769), puso música a varias obras dedicadas a esta festividad, como el villancico *Hermosa florida imagen*, que algunos de sus versos destacan a la virgen como “Pro-

²³⁴ Krutitskaya sostiene que la producción de villancicos para el culto guadalupano tuvo su primer y más importante auge durante el siglo XVII. Véase Krutitskaya, “Los villancicos cantados en la Catedral de México (1690-1730): Edición y estudio”, Tesis doctoral en Letras, UNAM, México, 2011, pp. 91-92.

²³⁵ Sofía Irene Velarde Cruz, “Nuestra Señora de Guadalupe”, en Nelly Sigaut y Hugo Armando Félix (edits.), *Pintura virreinal en Michoacán*, vol. II, El Colegio de Michoacán, México, 2018, pp. 47-50.

²³⁶ Cayetano Cabrera y Quintero, *Escudo de armas de México: celestial protección de esta nobilísima ciudad de la Nueva España y de casi todo el Nuevo Mundo, María Santísima, en su portentosa imagen del mexicano Guadalupe...*, Imprenta de la viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, México, 1746, p. 25. Ver Imagen 17. Un año antes de la publicación de esta obra, en 1745, se había impreso la cuarta edición de otra dedicada a la virgen de Guadalupe: Luis Becerra Tanco, *Felicidad de México*, Imprenta de Juan de Zúñiga, Madrid, 1745. La primera edición de esta obra fue de 1666.

²³⁷ Véanse las referencias presentadas por J. Ignacio Dávila Garibi, *Apuntes para la historia de la Iglesia en Guadalajara*, tomo III, vol. 2, Editorial Cvltura, T. G., S. A., México, D.F., 1963, pp. 936-944.

²³⁸ Por mencionar algunos: Drew Davies, “Villancicos from Mexico city for the Virgin of Guadalupe”, *Early Music*, vol. XXXIX, núm. 2, 2011, pp. 229-244. Craig H. Rusell, “El esplendor de los maitines de México: sonoridad y estructura arquitectónica en los maitines para la Virgen de Guadalupe (1764) de Ignacio Jerusalem”, en Gembero Ustárroz y Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico...*, pp. 359-395. Ricardo Miranda, “Rosas decembrinas en el escenario barroco: mito y representación en los maitines guadalupanos”, en Gembero Ustárroz y Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico...*, pp. 397-414.

tectora mexicana” y “Patrona de Nueva España”,²³⁹ destacando con ello el nuevo papel y la nueva relación de la virgen y su pueblo.

En Valladolid, la construcción del santuario de la virgen de Guadalupe había concluido desde 1716, durante el gobierno del obispo Felipe Legazpi y Velasco.²⁴⁰ Posteriormente, el obispo Pedro Anselmo Sánchez de Tagle recibió a los frailes dieguinos en 1761 (rama de la tercera orden de franciscanos) y a ellos les entregó el santuario de Guadalupe para luego construir al lado su “convento de estricta observancia”.²⁴¹ El trayecto entre la catedral y el santuario se convirtió en la más importante peregrinación de la ciudad y fue convertido en una vereda especial ricamente adornada con diversas esculturas y letras grabadas en piedra a lo largo del trayecto,²⁴² mismo que fue utilizado en el festejo del santoral, en el recibimiento de algún funcionario o clérigo,²⁴³ pero sobre todo durante los periodos de crisis como sequías o pestes, como la sufrida en la ciudad entre 1760 y 61²⁴⁴ en la que de manera insistente se dedicaron varias misas y procesiones de rogativa a la virgen pidiendo por el alivio. Era sumamente estrecha la relación entre los santos y vírgenes, los padecimientos físicos, las enfermedades y su cura, siendo esta última el principal vínculo entre ellos, lo que revela la eficacia de estas formas de devoción como instrumentos de control social. Se llegó a asegurar, incluso, que era más importante curar el alma que el cuerpo,²⁴⁵ por lo que el respeto y la relación con los curas, los santuarios, las vírgenes y los santos, parecía imponerse sobre la que se tenía hacia los médicos u hombres de ciencia. Tal fue

²³⁹ AHAG, Fondo musical, Francisco Rueda, *Hermosa florida imagen*, GDL0139.

²⁴⁰ Cfr. David Brading, *Una Iglesia asediada...*, Sostiene que fue Escalona y Calatayud quien hizo el santuario a Guadalupe. p. 44.

²⁴¹ Óscar Mazín, *Entre dos majestades. El obispo y la Iglesia del Gran Michoacán ante las reformas borbónicas, 1758-1772*, El Colegio de Michoacán, México, 1987, p. 56. Y Violeta Paulina Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, Tesis Doctoral: Ciencias Humanas: Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán, 2014, tomo I, p. 43.

²⁴² Moisés Guzmán Pérez y Carlos Juárez Nieto, *Arquitectura, comercio, ilustración y poder en Valladolid de Michoacán. Siglo XVIII*, INAH, Colección Regiones de México, México, 1993, p. 43.

²⁴³ AHCM, Sección Capitular, legajo 3.3-123, 1784, fols. 148-149.

²⁴⁴ AHCM, Administración Diocesana, Actas de Cabildo, Libro 25, 09 de junio de 1761, fol. 169v.

²⁴⁵ Luise M. Enkerlin P., “La Iglesia ante una peste: el caso del matlazáhuatl (1736-1739) en Michoacán. Un primer acercamiento”, en Víctor Gabriel Muro (coord.), *Estudios Michoacanos VI*, El Colegio de Michoacán, México, 1995, pp. 207-208.

la nueva relación con la taumaturga que el nuevo Patronato de la Virgen de Guadalupe, encabezó diversas funciones en su honor,²⁴⁶ realizadas muchas de ellas, además de su santuario, en el altar dedicado en la Catedral, que no podía faltar.

Fue así como el culto a la virgen se afianzó como una devoción local. La presencia en Valladolid de la virgen, así como su culto, hacia estos años también se vio reflejada en el repertorio musical de la catedral, pues en las ceremonias realizadas se ejecutó música compuesta para la festividad.

Tanto en la diócesis de Guadalajara como en la de Michoacán, fundar ciudades y nombrar santos patronos protectores, o vírgenes, equivalía a legitimar el origen dinástico de los primeros conquistadores y evangelizadores, pero también a “sacralizar el espacio y dar un sello de autenticidad a la empresa de la conquista. Dios a través de la manifestación del apóstol atestigua que ha escogido su campo y que a él presta su ayuda”.²⁴⁷ La feligresía, por su parte, encontraba su mejor forma de agradecimiento en la devoción, la fiesta y la constante remembranza de sus propios orígenes, pero también en búsqueda de la sanación terrena para la salvación eterna. Si bien los siglos XVI y XVII fueron fundacionales para instituciones, ciudades, poblados, catedrales y templos, el XVIII estuvo fuertemente marcado por el nombramiento de la virgen de Guadalupe como patrona del reino,²⁴⁸ y aunque en ello Valladolid tomó más iniciativa que Guadalajara en su culto y liturgia, Guadalajara no quiso quedar a la zaga y construyó un imponente santuario superado en ese momento sólo por la Catedral, y que la propia feligresía, además, convirtió en uno de sus principales peregrinajes.

Cultura Urbana y Modernidad

La disputa por la preminencia de las ciudades cabecera no sólo se dio en aspectos político-jurisdiccionales o económicos; el desarrollo de la cultura y la educación fue otro factor clave de distinción. En este apartado se destacan brevemente algunas de estas áreas del saber con las que ambas ciudades desplegaron sus intereses más materiales, sublimes o espirituales, con lo que a su vez, en algunos casos, dichos saberes constituyeron un importante rasgo de modernidad.²⁴⁹

²⁴⁶ AHCM, Administración Diocesana, Actas de Cabildo, Libro 23, 10 de noviembre de 1756, fol. 226.

²⁴⁷ Cardaillac, “Y las leyendas se hicieron mito...”, p. 177.

²⁴⁸ Aumentó la producción musical, pictórica, arquitectónica y literaria, por mencionar sólo algunas. Véase capítulo V: La música.

²⁴⁹ Para este concepto ver capítulo VI: Música y modernidad. Baste decir por ahora que en este apartado se considera que la “modernidad es la característica determinante de

A cien años de haber iniciado la evangelización de los nativos michoacanos, se destacaba la “viveza e ingenio del tarasco”, según lo expresó fray Alonso de la Rea, en su *Crónica de la orden de nuestro seráfico P. S. Francisco* (1639).²⁵⁰ Destaca de los indios que “aun en los pocos que han quedado se ve el antiguo esplendor de sus antepasados”, pues son escultores consumados y eminentes pintores, al grado de que “todas las iglesias de esta provincia están adornadas de lienzos y láminas hechas de los mismos indios, sin que tengan que envidiar al pincel de Roma”.²⁵¹ En estas descripciones parece asomarse el germen de una identidad local o criolla que revaloraba las creaciones propias, regionales y locales. Michoacán era sobresaliente en la fundición de metales²⁵² y desde el siglo XVII elaboraron “campanas, trompetas y sacabuches”, además de señalar que la fabricación de órganos fue una actividad en la que compitieron incluso con algunos constructores de la península. De la Rea destaca que en Michoacán se construyeron “...órganos, todos de palo con flautas y mixturas, sin que en ellos haya más que madera, con tan lindas voces como el mejor estaño, como se ven hoy algunos en este provincia, admirando el oírlos con tan lindas consonancias”²⁵³.

*Los órganos de Nassarre*²⁵⁴

Cien años después, Guadalajara se engalanó con un órgano que había excedido en destreza a todos los anteriores puesto que se trataba del más grande que la catedral haya tenido hasta ese momento (1730), “y aunque después otras catedrales han conseguido su imitación en tamaño, no han podido lograr la suavidad de voces que proviene del... estaño que produce más sólido la Galicia,

un conjunto de comportamientos...” destinados a sustituir una condición “tradicional”, considerada como obsoleta, inconsistente e ineficaz. Echeverría, Bolívar, *Modernidad y blanquitud*, Era Ed. México, 2016, p. 13.

²⁵⁰ Alonso de la Rea, *Crónica de la orden de nuestro seráfico P. S. Francisco, Provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán de la Nueva España* [1639], edición de Patricia Escandón, El Colegio de Michoacán, México, 1996, p. 79. Huelga decir que en este contexto el reconocimiento que el fraile hace, más que los propios indios, lo es hacia la labor de sus correligionarios.

²⁵¹ De la Rea, *Crónica de la orden de nuestro seráfico P. S. Francisco...*, p. 80,

²⁵² Como lo eran desde la época prehispánica.

²⁵³ De la Rea, *Crónica de la orden de nuestro seráfico P. S. Francisco...*, p. 81.

²⁵⁴ En el capítulo IV se amplía este tema. En este caso se comenta aquí solo como elemento utilizado por ambas catedrales con el fin de aumentar el prestigio de la ciudad y la catedral.

en la jurisdicción de Teocaltiche, según he oído a otro organista que después de Nassarre se halla en Guadalajara componiendo y afinando los órganos de dicha catedral...”.²⁵⁵ Nassarre fue un organero nacido en 1701, en Zaragoza, España. Hijo de José Nassarre, carpintero reconocido, y de Francisca Cimorra. Tuvo cinco hermanos y una excepcional preparación como constructor de órganos dirigida por el organero Francisco de Sesma, su tutor, y quien fuera medio hermano del constructor del órgano de la catedral de México, Jorge de Sesma.²⁵⁶

Para la ciudad representó la máxima gloria organística y la culminación de un importante proceso de reconstrucción y ornamentación de su catedral. Se trataba de la “primera obra del autor” a gran escala en el Nuevo Mundo.²⁵⁷ Medía alrededor de 7.0 metros de alto por cuatro de ancho, que montado sobre la plataforma y los altares del coro central, alcanzaba el arco superior de la bóveda, “para el mayor lustre de esta Santa Iglesia”.²⁵⁸

Por su parte, la catedral vallisoletana no desaprovechó la oportunidad de contar también con un destacado órgano y llamó a Nassarre para que éste construyera otro mayor que el de Guadalajara. Fueron dos los órganos construidos y entregados en 1733. El organista mayor, Francisco Manuel de Carvantes, opinó que se trataba de una “obra magna”, incluso mayor que el órgano de la catedral de Puebla, su patria, al que le llevaba muchas ventajas. El otro organista, Sebastián Ochoa, destacó que Nassarre había cumplido cabalmente lo prometido, pues estaban “perfectamente acabados” e incluso Nassarre había logrado “igualar los dos órganos en un mismo tono para mejor correlación de los ministriles y voces...”. Pero lo más importante para varios de los canónigos era que este órgano tenía “383 flautas que componen cinco mixturas más que el de la Santa Iglesia de Guadalajara...”.²⁵⁹ Más aún, José Casela, ayudante de Nassarre, aseguró que era imposible que se pudiera “ya dársele a otro órgano mayor perfección y primor del que goza el nuestro recién construido”. Incluso aseguró que este hacía “manifiestas ventajas” al órgano de la corte de Madrid, que ya era mucho

²⁵⁵ Matías de la Mota Padilla, *Historia del reino de Nueva Galicia en la América Septentrional*, (publicada en 1742) UdeG, IJAH, INAH, edición facsimilar de 1973, pp. 423-424.

²⁵⁶ Edward Charles Pepe, “The Zaragoza organ builder Joseph Francisco Nassarre Cimorra (1701-1737): contributions towards a biography”, *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, núm. 30, Zaragoza, España, 2014, pp. 91-109.

²⁵⁷ María Teresa Suárez, *La caja de órgano en Nueva España durante el barroco*, CENIDIM, México, 1991, p. 91.

²⁵⁸ AHAG, AC, L 9, 11 de enero de 1726, fs. 59v. El subrayado es mío.

²⁵⁹ AHCM, Administración Diocesana, Legajo 71, 1733.

decir.²⁶⁰ El órgano mayor vallisoletano medía 10 mts. de alto, y luego de su recepción fue considerado el más grande e imponente órgano que se hubiese visto en todo el reino novohispano. Se trata de palabras mayores que reflejan las pretensiones de una catedral económicamente fuerte y que aspiraba estar entre las más influyentes de la cristiandad.²⁶¹

Si bien la catedral michoacana había iniciado el siglo XVIII con una complicada situación financiera debido una baja en la “recaudación decimal del obispado”, principalmente entre 1713 y 1722 debido, entre otras cosas, a los “cambios en el régimen de trabajo y en la propiedad rural”.²⁶² A esto hay que sumarle el desfalco por robo perpetrado por los prebendados Carlos Ximénez Mondragón y Carlos Muñoz de Sanabria, lo que sumió al cabildo en un prolongado y complejo proceso de demandas que solamente hasta la década de 1730’s pudieron tener cierta claridad gracias a las reformas aplicadas por el obispo Juan José Escalona y Calatayud²⁶³ (1729-1737), quien tras obtener un notable éxito en esta tarea logró recuperar la estabilidad financiera y posibilitó con ello importantes mejoras para el culto, como la renovación y creación de altares, fortalecimiento del culto a la virgen de Guadalupe, restauración de “estatuas de coro, canceles y púlpitos”, y lo que aquí más nos compete: consolidación de la capilla musical y la construcción de dos órganos nuevos a cargo de José Nassarre, como se explicó líneas arriba.²⁶⁴ Sin duda que la huella del obispo Escalona, para la primera mitad del siglo XVIII michoacano, fue lo que fray Antonio Alcalde para la segunda mitad del siglo guadalajareño.

²⁶⁰ AHCM, Administración Diocesana, Legajo 71, 1733.

²⁶¹ La catedral metropolitana de la ciudad de México tampoco quiso verse opacada por dos órganos de la provincia, de manera que también llamó a Nassarre para que construyera otro órgano mayor que los que había hecho en Guadalajara y Valladolid. En agosto de 1735 se hizo la entrega del órgano nuevo del Evangelio. La recepción fue apoteósica y no se dudó en expresar que esta obra podía “competir con las más suntuosas de Europa”. Un año después se estrenó el segundo órgano, el de la Epístola, y los halagos fueron aún mayores. Véase Guzmán Bravo, *Los órganos gemelos de la catedral metropolitana de México*, UNAM, Escuela Nacional de Música, México, 2013, p. 158.

²⁶² Mazín Gómez, *El Cabildo Catedral de Valladolid...*, p. 274.

²⁶³ Lizeth Martínez Cardoso, “El Ilustrísimo señor don Juan José de Escalona y Calatayud. El obispo visitador-reformador del Obispado de Michoacán (1730-1735)”, Tesis de Maestría en Historia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2021, p. 10.

²⁶⁴ Mazín Gómez, *El Cabildo Catedral de Valladolid...*, pp. 281-291.

Un órgano de estas características era parte de la fastuosidad de una catedral, y entre estas dos sedes episcopales constituía un potencial discursivo no sólo musical sino también político, de ahí que cuando cada una de las catedrales (o la de la ciudad de México), al momento de ordenar la construcción de sus respectivos instrumentos, pedían encarecidamente que el suyo fuera “el mayor, mejor y más perfecto órgano de todo el reino...”.²⁶⁵

*Escoleta y Colegio de infantes*²⁶⁶

Por otra parte, la instrucción musical profesional en ambas ciudades corrió a cargo de sus catedrales. En Guadalajara, al iniciar el siglo estuvo a cargo del maestro de capilla Martín Casillas, a quien se le encomendó la dirección y perfecto funcionamiento de la escoleta (escuela de música) para beneficio no sólo para “los músicos de esta Santa Iglesia”, sino también para “los demás que se quisieren aplicar a la música”.²⁶⁷ Durante el siglo XVIII, esta escoleta cumplió la misma función que en otras ciudades como Puebla y México cumplieron sus colegios de infantes, fundados en 1694 y 1725, respectivamente. En la ciudad tapatía, fue posible fundarlo hasta 1879.²⁶⁸

En el caso de Valladolid, el Colegio de Infantes se fundó durante el obispado de Pedro Anselmo Sánchez de Tagle como parte del “proyecto cultural” de su gobierno, el cual comprendía dos aspectos importantes: “la educación de la juventud y la promoción litúrgica”.²⁶⁹ Ante el desorden e impuntualidad imperantes en los niños y otros cantores, el obispo ordenó la erección del colegio en 1762 y se concretó tres años después bajo la dirección del doctor Gerónimo López Llergo. La intención era, entre otras, imponer orden y tener bajo corta vigilancia a los niños, cantores en activo y futuros músicos de la catedral.

Los aspirantes a ingresar al colegio debían “probar su pobreza, presentar su fe de bautismo, ser españoles de limpio linaje, tener de 7 a 9 años de edad, saber leer y escribir y poseer -sobre todo- una buena voz”.²⁷⁰ Pero además del desarrollo de la voz, el infante tenía que aprender a ejecutar algún instrumento musical

²⁶⁵ AHCM, Administración Diocesana, Legajo 71, 1733, fol. 8v.

²⁶⁶ Este apartado está basado en mi libro *La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara...* en donde la información es mucho más amplia que como aquí se presenta.

²⁶⁷ AHAG, AC, L 7, 16 de octubre de 1690, fol. 277f. Para este tema de la escoleta de música, ver Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara (1690-1750)*, Universidad de Guadalajara, México, 2014.

²⁶⁸ Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música de la catedral...*, p. 105.

²⁶⁹ Mazín, *Entre dos majestades*, El Colegio de Michoacán, México, 1987, p. 85.

²⁷⁰ Bernal Jiménez citado por Mazín, *Entre dos majestades*, p. 90.

con el fin de que en un futuro pudieran ocupar una plaza de capellán de coro o bien de instrumentista.

Tanto Puebla como México y Valladolid tuvieron la ventaja de contar con una institución de este tipo de manera que el desarrollo de la música eclesiástica avanzó de manera importante en aquellas catedrales, gracias a la renta con que era dotada anualmente, y a las aportaciones que los diferentes eclesiásticos daban. Lo que en aquellas ciudades hicieron estos colegios formalmente reglamentados y estructurados, en Guadalajara lo hizo la escoleta aunque ésta no haya tenido la formalidad de la erección de un colegio.

Academia de las nobles artes

Además de la música, otras de las manifestaciones artísticas de gran importancia y trascendencia fueron la pintura, escultura y arquitectura, cuya moderna institucionalización en Nueva España comenzó con el “Proyecto” propuesto por el superintendente de la Casa de Moneda de la Ciudad de México, Fernando José Mangino, mismo que fue avalado y autorizado por el virrey Martín de Mayorga y Ferrer en 1781, es decir, la propuesta para la creación de la Academia de las nobles artes: Pintura, escultura y arquitectura.²⁷¹ Dicha fundación se había hecho en la Ciudad de México pocos años antes (hacia 1778) primero con clases de grabado y dibujo impartidas por Gerónimo Antonio Gil, grabador en la Casa de la Moneda, y cuatro años después se oficializó la creación de lo que vino a ser la Academia de San Carlos.²⁷² El documento de la propuesta-Proyecto llegó a Valladolid y Guadalajara en 1781, pero cada ciudad reaccionó de manera diferente, que dicho sea de paso, se trató exactamente del mismo documento conformado por una parte manuscrita y otra impresa. El “adjunto impreso”

²⁷¹ AHCM, Administración Diocesana, Legajo 120, 30 de octubre de 1781, fol. 245v. Documento registrado como: “Oficio de su Excelencia con un impreso sobre la Academia de pintura, escultura, etc.”, y está dirigido “Al Venerable Señor Deán y Cabildo de la Santa Iglesia de Valladolid”. También AHCG, Gobierno, Secretaría, Asuntos internos, caja 9, exp. 3, ficha 9. 30 de octubre de 1781, s/ fol. Documento registrado como: “Expediente formado sobre la contribución para el establecimiento de las Artes de pintura, escultura y arquitectura”, y está dirigido “Al Venerable Señor Deán y Cabildo de la Santa Iglesia de Guadalajara”. Se debe aclarar que el expediente del AHCG no incluye el impreso en el que se detalla el *Proyecto*, aunque hay rastros y huellas de su existencia: las letras impresas se plasmaron sobre los papeles contiguos con los que permanecieron juntos largos años.

²⁷² Arturo Camacho Becerra, *Las tareas del artista. Enseñanza y práctica del dibujo en Jalisco (1790-1900)*, El Colegio de Jalisco, México, 2015, pp. 17 y 21.

contenía el Proyecto en el que se detalló desde la fundación de la Academia de San Fernando en Madrid y que inspiró a las de Valencia, Sevilla y otras. Y “que contribuyendo en gran manera al honor de la Nación Española y a su decoro, servirán de ejemplo digno de los elogios e imitación de la posteridad”.²⁷³ La parte manuscrita incluía la orden rubricada por el virrey Mayorga que insiste en que una escuela de este tipo (de artes) no solamente estaba destinada al decoro y a la buena apariencia de las formas artísticas, sino que tenía “por objeto libertar a multitud de familias e individuos de la sociedad, de la mendicidad e indigencia, proporcionándoles educación y enseñanza en las artes, con que no sólo ganarán su alimento y subsistencia, sino que harán honor a su patria.”,²⁷⁴ además de aprovechar la “rara capacidad de los hijos del país para aprender cuanto quiera enseñárseles”.

No es el objetivo por ahora abordar y detallar la interesante historia sobre el origen de la Academia de artes (que esperamos hacerla pronto), pero baste señalar por ahora algunas ideas: Primero, que en el caso de Valladolid el expediente no incluye la respuesta del cabildo catedral (a quien estaba dirigido el documento). Además, los especialistas sobre el tema no han descrito la posible creación de dicha Academia, pese a que la documentación parece revelar la necesidad de contar con artistas profesionalizados y formados en las nuevas instituciones que gradualmente durante el siglo XVIII fueron sustituyendo a los viejos gremios. Por una parte, Sigaut señala que los pintores en Valladolid no estaban agrupados en gremios o no “al menos en esta forma organizada”,²⁷⁵ de manera que la transmisión del conocimiento, en este caso, tendría que buscarse en los obradores particulares o familiares.²⁷⁶ Y por otra, parece que la actividad de los arquitectos durante la segunda mitad del siglo estuvo monopolizada por

²⁷³ AHCM, Administración Diocesana, Legajo 120, 30 de octubre de 1781, s/f. *Proyecto para el establecimiento en México de una Academia de las tres artes nobles Pintura, Escultura y Arquitectura*.

²⁷⁴ AHCM, Administración Diocesana, Legajo 120, 30 de octubre de 1781, fol. 245v. Cursivas nuestras.

²⁷⁵ Nelly Sigaut, *Pintura virreinal en Michoacán*, vol. I, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, México, 2011, p. 14.

²⁷⁶ Para el caso de los gremios de músicos, ver capítulo II.

el mulato Diego Durán,²⁷⁷ Tomás Huerta y Valentín Elizarrarás,²⁷⁸ tres de los más importantes y polémicos arquitectos de la ciudad.²⁷⁹ Ni autoridades, arquitectos, clientes, ni particulares tocaron el tema de la fundación de una Academia de arquitectura en Valladolid, ni aún con la fallida construcción de la fábrica de tabaco (1781-82) en el que Huerta resultó encarcelado;²⁸⁰ o el lamentable episodio del derrumbe de los arcos del acueducto que abastecía de agua a la ciudad, en 1783 (sólo dos años después de la propuesta para fundar la mencionada Academia), ni por la fallida reparación de la arquería de la cárcel, entre otros complicados sucesos.²⁸¹

La reacción en este caso del cabildo tal vez respondió a intereses de un pequeño sector que prefería mantener el control de esta actividad, incluso contra la decisión de algunos de apoyar la creación de una institución que traería cierto prestigio a la ciudad. El Colegio de San Nicolás Obispo y el Seminario Tridentino, aunque no eran especializados en estas áreas del saber, ambos eran diocesanos y encabezaban la enseñanza formal en la ciudad y parecían gozar de un auge notable. El cabildo catedral pues, y el Ayuntamiento, no consideraron imperante la fundación de una academia de este tipo por el momento, por lo que terminaron el siglo dejándolo como una tarea pendiente.

²⁷⁷ Durán participó en la construcción y remodelación de una importante cantidad de edificios de la ciudad tanto civiles como religiosos, además de fungir como perito valuator de obras. La segunda mitad del siglo experimentó un importante auge en su transformación urbana y arquitectónica. Véase Guzmán y Juárez, *Arquitectura, comercio, ilustración y poder en Valladolid...*, pp. 64, 71 y 78.

²⁷⁸ En 1781 Durán, Huerta y Elizarrarás eran los únicos “peritos que había en la ciudad”; y hacia 1784 Durán y Elizarrarás eran “vecinos de esta ciudad y únicos artífices que hay en ella”. AHMM, Sección Gobierno, Actas de cabildo, Libro 49, 26 de mayo de 1784, fol. 166-166v. Ver también AHCM, Sección capitular, Legajo 105 (1766).

²⁷⁹ Guzmán y Juárez, *Arquitectura, comercio, ilustración y poder en Valladolid...*, pp. 38-91.

²⁸⁰ AHMM, Sección Gobierno, Actas de cabildo, Libro 49, 25 de septiembre de 1781, fol. 43f. El propio Huerta era uno de los peritos evaluadores en arquitectura más solicitados por los canónigos, sea para asuntos de la Catedral o personales. Ver AHCM, Administración Diocesana, Legajo 120, 11 de enero de 1781, fol. 266v.

²⁸¹ Son varios los conflictos que se encuentran en la documentación. Juan Francisco Valverde y su esposa Ana María Márquez demandaron a Tomás Huerta en 1771 por incumplimiento del contrato por la construcción de una casa, “que le cumpla cierto pacto o le devuelva el precio de su ajuste”. AHMM, Sección Justicia I, caja 71, exp. 4, 14 de octubre de 1777, s/f.

En el caso de Guadalajara, el otro destinatario de la propuesta, se conoce parte de la respuesta que el cabildo eclesiástico envió al virrey Mayorga, al poco tiempo de recibida la indicación, en la que la primera impresión fue la “imposibilidad” del cabildo para “contribuir con algún socorro para el establecimiento de la Academia que se propone”, según lo registró el escribano y secretario del Cabildo, Manuel Caballero Sánchez Samaniego.²⁸² Esta es la idea que se plasmó en la carta que finalmente fue enviada al virrey como contestación oficial, destacando como argumento central la “falta de congrua para la necesaria sustentación” y la “constante indigencia” en la que se encontraban, lo cual podían demostrar incluso con “documentos”.

Ante la negativa, diez años después (1791) Diego Pérez volvió a solicitar, ahora a la propia Academia de San Carlos, el establecimiento de una escuela de dibujo en Guadalajara.²⁸³ Al parecer, esta fue posible gracias a “algunos buenos patriotas” que la mantuvieron en actividades en el Colegio de Santo Tomás, en el mismo edificio donde la fue establecida la recién fundada Universidad. En 1796 se trasladó a las instalaciones del Real Consulado donde fue oficialmente reconocida por el rey en 1805, y tras la llegada del arquitecto José Gutiérrez para construir la Casa de la Misericordia (Hospicio Cabañas), e impartir clases en la Academia, ésta tuvo su principal y más importante proyección.²⁸⁴

El crecimiento de la ciudad y las múltiples construcciones hacia el lado norte (santuario de Guadalupe) y hacia el rumbo oriente, al otro lado del río, donde se empezó a construir la mencionada Casa de la Misericordia, exigieron valiosa presencia y competencia de los alarifes, por lo que la Academia pretendió también la “ilustración de los artesanos” y el cultivo artístico de sus actividades, pues según Rivera, era notable el “abandono e ignorancia en que yacen los que la profesan”.²⁸⁵ Pero serían precisamente el prelado Juan Ruiz Cabañas y Crespo, la presencia de Gutiérrez y la Academia, y el apoyo de la Audiencia, con lo que Guadalajara cerró un siglo XVIII con acciones que la posicionaron como una de las ciudades más importantes del occidente mexicano.

²⁸² AHCG, Gobierno, Secretaría, Asuntos internos, caja 9, exp. 3, ficha 9. 28 de noviembre de 1781, s/ fol.

²⁸³ Citado en Camacho Becerra, *Las tareas del artista...*, p. 21.

²⁸⁴ Camacho Becerra, *Las tareas del artista...*, p. 22. Véase también Adriana Ruiz Razura, “José Gutiérrez, el arquitecto malagueño del neoclásico en Guadalajara, México (1766-1835)”, en *CES.XVIII*, núm. 18, 2008, p. 192.

²⁸⁵ Citado en Heriberto Moreno y José M. Muriá, *Historia General de Jalisco*, vol. II, José María Muriá y Angélica Peregrina (dirs.), El Colegio de Jalisco, Gobierno del Estado de Jalisco, Miguel Ángel Porrúa, México, 2015, p. 441.

Seminario Tridentino

Otro de los factores que se puede señalar para el mejor conocimiento en la carrera por la desarrollo y crecimiento de estas ciudades, es la creación de los seminarios como instituciones de formación y educación de quienes luego se convertían en los principales intelectuales e ideólogos regionales. Los seminarios para la formación de religiosos fue una indicación del Concilio Tridentino (de ahí el nombre de Seminarios tridentinos), y uno de sus principales objetivos era formar sacerdotes para los servicios religiosos. Ordenó que “todas las catedrales metropolitanas e iglesias mayores que éstas deben mantener, educar religiosamente e instruir en las ciencias eclesiásticas... gramática, canto, cómputo eclesiástico y demás buenas letras...”²⁸⁶ En Guadalajara estas fundaciones fueron complicadas, accidentadas y de corta duración. El principal problema siempre fue el financiero. Durante el siglo XVII en la ciudad no había...

estudio ni universidad, sólo se lee latín y retórica en el Colegio de la Compañía... No hay tampoco colegio seminario de cuya causa padece la catedral gran penuria en el servicio del coro y altar sobre lo cual se ha suplicado ya a su Majestad por obispo y cabildo que dé su Real permiso para que se funde y no se ha servido de responder a esta justa petición.²⁸⁷

Las gestiones continuaron con el obispo Juan de Santiago y León Garabito, cuando en 1688 expresó que “los hijos de la patria malograban sus talentos por falta de maestros y sólo los que tenían posible para mantenerse en México, estudiaban filosofía y teología...”²⁸⁸ La fundación fue posible hasta finalizar el siglo, cuando el obispo dominico Felipe Galindo Chávez y Pineda insistió ante el rey sobre la necesidad por su crecida población. Le pidió que ordenara a los

²⁸⁶ *Los sacrosantos ecuménicos concilios de Trento y Vaticano en latín y en castellano*, edición de Anastasio Machuca Díez, Librería Católica de D. Gregorio del Amo, Madrid, 1903, pp. 291-292. Sesión XXIII, capítulo XVIII.

²⁸⁷ Alonso de la Mota y Escobar, *Descripción geográfica de los reinos de Nueva Galicia, Nueva Vizcaya y Nuevo León*, Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, Colección histórica de obras facsimilares núm. 8, Gobierno del Estado de Jalisco, Universidad de Guadalajara, 1993, pp. 27-28.

²⁸⁸ Citado en Carmen Castañeda, “Un colegio seminario del siglo XVIII”, en *Historia Mexicana* núm. 88: Ensayos sobre historia de la educación en México, Colegio de México, vol. XXII, núm. 4, abril-junio de 1973, pp. 466. Parte de la documentación fundacional está publicada en Daniel R. Loweree, *El Seminario Conciliar de Guadalajara. Apéndice*, Edición del autor, Guadalajara, Jalisco, s/f. [1964], pp. 1-76.

oidores de la Audiencia y a su presidente apoyaran a la creación, y le presentó un detallado informe sobre las rentas y el financiamiento.²⁸⁹ En 1696 el rey expidió el decreto de fundación del que fue conocido como Seminario Conciliar Tridentino del Señor San José, cuya inauguración oficial fue tres años después. En dicho decreto se asentó que la Audiencia de Guadalajara debía apoyar el establecimiento.²⁹⁰

Entre los primeros ocho niños fundadores²⁹¹ se encontraba José de Navas, quien años más tarde llegó a ser presbítero y recibió el apoyo del obispo Camacho y Ávila, por lo que en el “colegio le nombraron los teólogos... por rector de la academia literaria que se halla fundada en él para leer en ella las facultades de filosofía, teología y letras humanas”.²⁹² Navas podría ser un ejemplo de lo que arriba mencionamos: el Seminario Tridentino resultó necesario para proveer a la ciudad de los profesionales que dirigieran sus propias instituciones, lo que podemos interpretar como un proceso de consolidación regional, del mismo modo como lo hizo la escoleta para la formación de los propios músicos de la catedral y de la ciudad.²⁹³ Con esta fundación se convirtió esta ciudad periférica en un centro al que acudieron estudiantes de la región, cubriendo así un aspecto que el Colegio de San Juan Bautista por ese entonces cubría medianamente: el de estudios mayores, que se tenían en muy alta estima y consideraban “en bien universal de la ciudad y el reino”.²⁹⁴

Al ampliar su oferta y funciones educativas, Guadalajara se ganó cierta autonomía con respecto a la ciudad de México y a la propia Valladolid, aunque aún faltaba lograr la educación superior y universitaria. Estas gestiones continuaron y lograron fruto hasta el final del siglo XVIII.

Valladolid también se preocupó por la formación de sus funcionarios e intelectuales. Y aunque en la ciudad ya operaba desde el siglo XVI el Colegio de

²⁸⁹ Castañeda, “Un colegio seminario del siglo XVIII”, pp. 468 y 471.

²⁹⁰ Carmen Castañeda, *La educación en Guadalajara durante la Colonia, 1552-1821*, El Colegio de Jalisco, El Colegio de México, México, 1984, p. 129.

²⁹¹ Los ocho primeros alumnos fueron: Francisco de León Cortés, Tomás de Andrade Sizaola, Joseph de Navas, Joseph de Rivera y Villalobos, Diego Javier Leal, Juan Antonio de Ochoa, Joseph de Chávez y Vergara y Miguel de la Vega. Castañeda, “Un colegio seminario del siglo XVIII”, p. 474.

²⁹² AGI, Indiferente 217, 24 de julio de 1719, fol. 512.

²⁹³ Véase *supra*, Durán, *La escoleta y capilla de música...*

²⁹⁴ AGN, Temporalidades, Libro 87. Testamento del canónigo Simón Conejero Ruiz, 1688. Citado en Carmen Castañeda, *La educación en Guadalajara durante la Colonia, 1552-1821*, El Colegio de Jalisco, El Colegio de México, México, 1984, p. 112.

San Nicolás (fundado por Vasco de Quiroga y puesto a cargo del cabildo catedral), el aumento demográfico y las necesidades de la ciudad orillaron al obispo fr. Francisco Sarmiento de Luna, en 1673, a proponer una comisión para la fundación de un Seminario, “para la crianza y doctrina de la juventud de este obispado en conformidad de lo dispuesto por el Santo Concilio de Trento”.²⁹⁵ La fundación no se concretó del todo. Mayor trascendencia que ésta la tuvo otra emprendida a mediados del siguiente siglo por el mencionado obispo Sánchez de Tagle,²⁹⁶ quien consideró que ninguno de los seminarios que funcionaban en la ciudad se apegaba de manera estricta a lo dispuesto en Trento, en cuanto a la formación del presbiterado. Es decir, en otras palabras lo que expresaba es que esta función de formar a los nuevos clérigos debía quedar en manos directas de los obispos a través de instituciones diocesanas, por lo que señaló como “decadente” al Colegio de San Nicolás. Para el prelado, esto formaba parte de su polémico proyecto de secularización que terminó confrontándolo con el virrey y algunas religiones de la diócesis. En 1759 planteó a su cabildo un primer intento de creación del que recibió respuesta negativa por parte del superintendente de música, José Díaz de Paredes, quien expuso en sesión cabildicia que en la ciudad había “abundancia de colegios para la formación del clero”, y que el Colegio de San Nicolás cumplía las funciones de Seminario, por lo que solo sería necesario crear las cátedras de gramática y canto gregoriano, sin necesidad de una nueva fundación.²⁹⁷

Esto parecía plantear un problema no de fondo económico, sino institucional y político. El prelado se impuso y diseñó un cuidadoso plan de estudios, financiamiento y justificación del nuevo Colegio en el que se contempló, además, la creación de cátedras en lenguas náhuatl, otomí y tarasco, para que “se críen sujetos idóneos e inteligentes en los idiomas de los naturales”.²⁹⁸ Se propuso que estas cátedras, por su carácter urgente, iniciaran en San Nicolás, mientras que “tiene efecto la fábrica del Colegio Seminario que se considera dilatada...”, en el que por cierto trabajaba el citado y polémico alarife Tomas Huerta, a quien

²⁹⁵ Archivo Histórico Enrique Arreguín Oviedo (AHEAO), caja 15, exp. 8, 31 de mayo de 1673, fol. 288r. Citado en Juan Carlos Ruiz Guadalajara, *Documentos para la historia del Obispado de Michoacán*, tomo I: Educación y Colegios 1, Frente Afirmación Hispanista, A.C., México, 1993, p. 34.

²⁹⁶ Hacia 1732, el obispo Escalona y Calatayud había hecho otro intento de fundar un seminario tridentino, sin mucho éxito. Mazín, *Entre dos majestades...*, p. 50.

²⁹⁷ Mazín, *Entre dos majestades...*, p. 50.

²⁹⁸ AHEAO, Caja 1, exp. 2, 13 de septiembre de 1759, fol. 24r. En Ruiz Guadalajara, *Documentos para la historia...*, p. 90.

se le exigió “ser minucioso al revisar los materiales; que se le vendiesen no defectuosos...”.

Esta fundación tuvo un fin diferente al Colegio de infantes o al Colegio de las Rosas (después convertido en conservatorio), por lo que también representó una opción para los egresados de estos: los infantes que salían podían elegir continuar en el tridentino con sus estudios superiores en teología o gramática, o bien, combinar ambas actividades.²⁹⁹ El caso de Manuel Leonel, de familia de músicos y estudiante del Seminario Tridentino, es uno de tantos que ilustran los pretendidos objetivos y trayectorias planteados por el obispo. Siendo infante y ministro de coro, en octubre de 1770, solicitó autorización al cabildo para que algunos días de sus compromisos con la capilla musical le fueran concedidos para ausentarse y asistir a los cursos de Artes, compensando de alguna manera con cantar o tocar violín y viola en otras fechas requeridas.³⁰⁰ Otorgado el permiso, obtuvo las órdenes sacerdotales y después renunció a su plaza de ministril (instrumentista) pero mantuvo la de cantor (capellán) y siguió componiendo obras hasta ocupar la plaza de sochantre segundo y quedarse a cargo del archivo musical³⁰¹ y de la orden para la elaboración de nuevos libros de coro.³⁰²

La carrera de Leonel, como seguramente muchas otras, supone un éxito en las instituciones creadas por el Cabildo Catedral con el fin de engrandecer la ciudad, la diócesis y el reino. La carrera por la autonomía, o autosuficiencia, entre las ciudades episcopales tuvo diversos escenarios: educación, política, economía y arte, entre muchos otros, y uno de los pretendidos logros era contar con el apoyo del virrey y del rey, pese a que las alianzas y contrapesos solían moverse en ocasiones de maneras poco claras. Más bien, había que buscar el cauce de las cosas para aprovechar todo movimiento a favor. Los colegios seminarios triden-

²⁹⁹ Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 373.

³⁰⁰ AHCM, Administración diocesana, legajo 3-3.2-110-16, 1770, fol. 17. Los músicos y cantores podían ampliar su desempeño en la capilla según el número de instrumentos que supieran tocar. Véase el capítulo III: Los músicos.

³⁰¹ En 1781 el chantre de la catedral, José Vicente Gorazábel, le encargó al maestro de capilla, Cayetano Perea, elaborar un registro de las obras “compuestas por el bachiller don Manuel Leonel, segundo sochantre...”. Dicho registro contiene alrededor de una veintena de obras (misas, himnos, maitines...), evaluadas en 47 pesos, según el informe presentado por Perea. AHCM, Administración diocesana, legajo 120, 07 de octubre de 1781, fol. 267-267v.

³⁰² AHCM, Administración diocesana, Actas de Cabildo, Libro 34, 10 de julio de 1781, fol. 56v.

tinios cumplían una misión tan universal como los problemas y necesidades más locales e inmediatas.

Catedral y Autoridades

Como quedó visto, la catedral es un fenómeno eminentemente urbano a diferencia de otros templos y parroquias que podían existir en el mundo rural. La ciudad es la residencia del poder, y dentro de ella la catedral novohispana fue una cara de la moneda. Aunque no se pretende analizar a detalle el espacio interior de la catedral, valga decir por ahora que este es concebido como un discurso de jerarquía y que considera los espacios específicos para la producción sonora, es decir, para la liturgia, los sermones, el canto y la música. Para los fines de la presente investigación cerraremos este capítulo ofreciendo un panorama general de los espacios de la catedral, de las principales autoridades responsables de la ritualidad y festividad, así como de la legislación que guio el desarrollo de la vida músico-ritual.

El espacio de la iglesia catedral

La catedral, como lugar en el que se construyen significados³⁰³ tanto en su interior como al exterior, fue el eje rector y de gobierno de toda una diócesis, y sus funciones y legislación quedaron normadas en el Concilio de Trento (1545-1564), y precisadas en el III Concilio Provincial Mexicano (1585). Cada uno de sus espacios interiores cumplía una función específica (naves, capillas, altares, coro, tribuna, gradería...) y era el coro con su sillería el espacio por excelencia jerárquico y el escenario en el que la práctica musical se desenvolvía, en su mayoría.³⁰⁴ Según la planta hispánica aplicada en las catedrales americanas, estas tenían tres naves: la del Evangelio (izquierda o norte), la de la Epístola (derecha o sur) y la central. En esta se encontraba la sillería de coro a la entrada del recinto conectado por una crujía con el Altar mayor, hacia el fondo de la nave. Un sorprendente croquis de la Catedral de Guadalajara fechado en 1743 (Imagen I.1) ilustra la disposición del coro, sus altares y los dos órganos que recién había construido José Nassarre (Imagen I.2). La disposición de la Catedral vallisoletana era similar (Imagen I.3), y aunque en el siglo XIX ambas disposiciones del coro

³⁰³ Véase capítulo V: La música.

³⁰⁴ Para un detallado análisis de los espacios de la catedral véase Patricia Díaz Cayeros, *Ornamentación y ceremonia. Cuerpo. Jardín y misterio en el coro de la Catedral de Puebla*, UNAM, IIE, México, 2012. Fueron distintos los puntos en los que se establecían los cantores, sean en la tribuna del órgano

fueron modificadas,³⁰⁵ suponemos que en aquella catedral el órgano de Nassarre debió haber tenido la misma disposición que la guadalajarensis, es decir: en el lado de Evangelio el “órgano chico”, y en la nave de la Epístola el “órgano grande”.

El acceso a estos coros era sumamente restringido; sólo podían ingresar los canónigos y algunos selectos seglares, entre ellos los músicos.³⁰⁶ La sillería estaba reservada exclusivamente para los canónigos, con una designación estrictamente jerárquica: el obispo, al centro en la sillería alta, y de manera gradual hacia los lados los de menor rango (véase infra). En medio del coro estaba el facistol en el que se montaban los libros de coro que eran la guía para el canto en los oficios y misas.

Eran diversos los espacios al interior del recinto, y todos ellos constituían un discurso que pretendía amalgamar las distintas voces que lo constituían; las ceremonias intramuros parecían concentrar la plegaria polifónica en el punto medular de la catedral, en el coro, en el “centro del cosmos”, mientras que las ceremonias extramuros dispersaban el rezo y la sonoridad total por toda la ciudad, por todo el reino. Así, los ámbitos de dominio de los espacios del recinto eran expandidos por la música, los cantos y el tañido de las campanas.

Gobierno eclesiástico: jerarquías y competencias

Era el obispo era la figura más importante del gobierno de una catedral y de la diócesis, especialmente en el renglón del gobierno espiritual. Para la fundación de una “diócesis en la Nueva España la primera condición era la presencia de su obispo”.³⁰⁷ La figura del prelado invoca a una catedral como su sede y a un obispado como el territorio bajo su jurisdicción eclesiástica. Al fundar una ciudad episcopal se establecía “en ella una iglesia catedral para un obispo que la gobierne”.³⁰⁸ Es por ello que el Concilio III se esmeró en que este prelado fuera un ejemplo para los feligreses. “El verdadero y principal objetivo de la jerarquía eclesiástica,

³⁰⁵ Patricia Díaz Cayeros, “Comunidad, ajuar y ceremonia en los coros virreinales de la Catedral de Guadalajara”, en Arturo Camacho Becerra (coord.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo I, El Colegio de Jalisco, México, 2012, pp.160-163.

³⁰⁶ Díaz Cayeros, *Ornamentación y ceremonia...*, p. 131. El acceso a las mujeres y a otros funcionarios de la Audiencia, por ejemplo, estaba absolutamente restringido.

³⁰⁷ Luis Weckmann, *La herencia medieval en México*, t. I, El Colegio de México, México, 1983, p. 382.

³⁰⁸ Fortino Hipólito Vera, *Notas del compendio histórico del Concilio III Mexicano*, tomo II, Imprenta del “Colegio Católico” á cargo de Gerónimo Olvera, Amecameca, 1879, p. 158.

Imagen I.1. Planta de la catedral de Guadalajara, 1743.

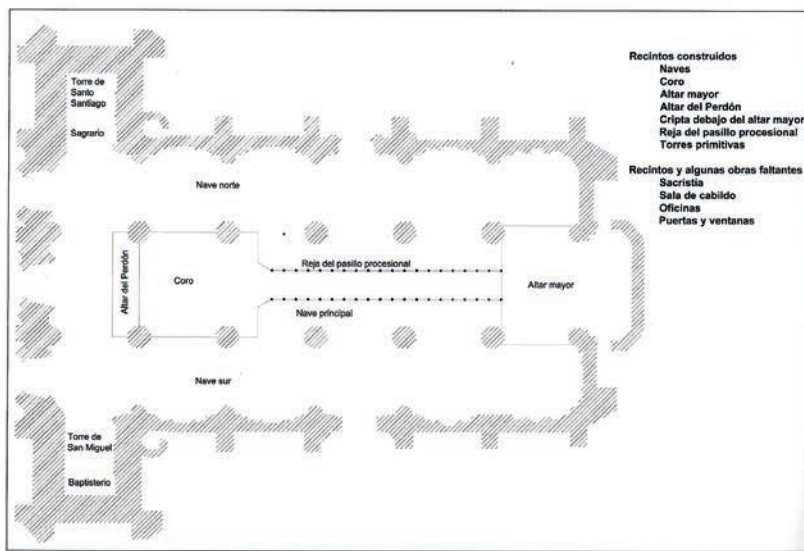


Fuente: AHAG, s.d.as., 1743

consiste en formar un obispo perfecto, [pues] el orden sagrado de los pontífices, a quien está encomendada la inspección de los demás que se dirigen a las cosas de Dios, es el máximo y último...”.³⁰⁹ La Iglesia había confiado en la “integridad y pureza de los obispos”, de manera que la vida de estos preladados debía “servir de regla a los demás.” El Concilio también indicó a los obispos que “vigilen al pueblo que les está encomendado, como si fueran sus ángeles custodios, miren por él,

³⁰⁹ *Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V*, ilustrado y anotado por Basilio Arrillaga, edición de Mariano Galván Rivera, segunda edición en latín y castellano, Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, Barcelona, 1870, *Libro Tercero*, Título I, § I, p. 172.

Imagen I.2. Planta de la Catedral de Guadalajara, basado en plano de 1743.



Fuente: Estrellita García Fernández, *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo III: *Su construcción, transformaciones y contexto*, Arturo Camacho (coord.), El Colegio de Jalisco, México, 2012, p. 156

Imagen I.3. Planta de la Catedral de Morelia, siglo XVIII.

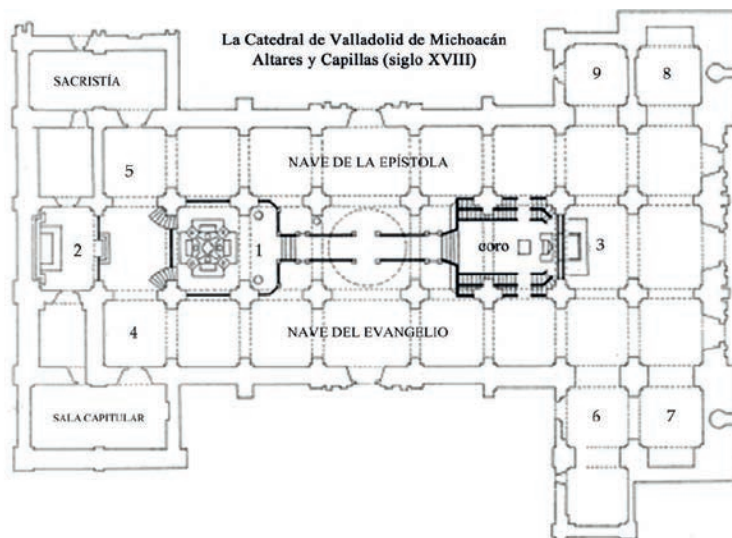


Ilustración 8. La Catedral de Valladolid de Michoacán. Altares y Capillas (siglo XVIII).

Óscar Mazín, (1996:283).

Fuente: Violeta P. Carvajal Ávila, "Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Mchoacán durante el siglo XVIII", Tesis Doctoral: Ciencias Humanas: Estudios de las Tradiciones, tomo I, El Colegio de Mchoacán, 2014, p. 80

y... que brillen con la suma caridad en la cual nadie les exceda, expongan sus almas por la salvación de sus ovejas...”³¹⁰

En segundo lugar, la formación del cabildo catedral también estaba indicada en el mencionado Concilio III Provincial Mexicano. En éste se indicó que en cada iglesia catedral, conformando el cabildo, “debe haber cinco dignidades, a saber: deán, arcediano, chantre, maestrescuela y tesorero, diez canónigos y también diez racioneros y otros tantos medios racioneros, que por tanto este santo Sínodo decreta y manda”.³¹¹ Las cinco dignidades eran los miembros de mayor rango dentro del cabildo catedral en el orden mencionado, mientras que el resto (alrededor de 20) eran los “canónigos y prebendados”, quienes tenían especial importancia a la hora de votar para decidir sobre los destinos de la diócesis. Los cabildos catedrales que se erigieron en Nueva España no siempre tuvieron la cantidad de miembros que señala el Concilio por lo que las funciones de cada uno se volvieron un tanto complejas. En cierto modo fueron una especie de “contrapeso” para el gobierno del obispo.

La máxima autoridad de la corporación era el deán, quien presidía el gobierno cuando la sede quedaba vacante por muerte o desplazamiento del prelado. Era el principal responsable de que todo lo relacionado al “culto y al oficio divino” en el coro, dentro y fuera de la catedral, “se haga muy bien y rectamente”.³¹² Era tarea del arcediano “ejercer la administración de la ciudad y de la diócesis”, si del prelado recibía la orden de hacerlo.

De las cinco dignidades de este cabildo el tercero era el chantre, quien debía estar instruido y ser “perito en la música... su oficio será cantar en el facistol”,³¹³ y enseñar a cantar a los servidores de la Iglesia...”.³¹⁴ En otras palabras, era el responsable de la expresión total del culto en su aspecto sonoro incluyendo los “textos sagrados, las formas”, puesto que también debía poseer una “esmerada preparación en filosofía y teología...”³¹⁵

³¹⁰ *Concilio III Provincial Mexicano...*, § I, p. 175. Subrayado es mío.

³¹¹ *Concilio III Provincial Mexicano...*, p. 484.

³¹² *Concilio III Provincial Mexicano...*, *Erección*, § I, p. 461.

³¹³ Facistol era el atril de gran tamaño ubicado en el centro de la sillería de coro sobre el que se disponían los enormes libros de coro para cantar durante las misas y los oficios.

³¹⁴ *Concilio III Provincial Mexicano...*, *Erección*, § III, p. 462. Chantre significa *cantor*.

³¹⁵ Lourdes Turrent, “La posmodernidad en la música de las catedrales: un introducción al estudio de la chantría”, en *I Coloquio Musicat: Música, catedral y sociedad*, UNAM, México, 2006, p. 47. El subrayado es mío.

El maestrescuela tendría la responsabilidad de “enseñar por sí, o por otro, la gramática a los clérigos y a los servidores de la Iglesia”,³¹⁶ mientras que el tesorero, eran quien además de “proveer de réditos de la fábrica a la iglesia”, debía “abrir y cerrar la iglesia, tocar las campanas” y estar al cuidado de las alhajas, el pan, el vino y todo lo relativo a los gastos del culto.³¹⁷

El sitio que cada una de estas autoridades ocupaba en el coro revestía una determinada jerarquía con respecto al obispo y al resto de sus iguales. El propio Concilio III señalaba el lugar en que debían sentarse en el coro:³¹⁸

En primer lugar el deán, al lado derecho de la silla destinada para el prelado, y junto al deán el chantre, y en tercer el lugar el tesorero; después cinco canónigos; luego tres racioneros y por último tres medios racioneros, uno después de otro según la prioridad del tiempo en que se les dio la posesión, y al lado izquierdo de la misma silla arzobispal, tenga la primera el arcedean, la segunda el maestrescuela, después cinco canónigos, y por último los seis racioneros y medios racioneros ocupen sucesivamente las últimas sillas, guardando el orden de su antigüedad.³¹⁹

Como es claro, el orden de sus lugares no es arbitrario, así también estaba conformada la sociedad novohispana: jerarquizada, aunque con interesantes movi­lidades notables en algunos sectores sociales, como en los músicos.³²⁰ Ambos cabildos eclesiásticos (Guadalajara y Valladolid) durante el siglo XVIII enfrentaron conflictos serios causados por el solo cambio de silla,³²¹ o bien, por

³¹⁶ *Concilio III Provincial Mexicano...*, *Erección*, § IV, p. 462.

³¹⁷ *Concilio III Provincial Mexicano...*, *Erección*, § IV, p. 462.

³¹⁸ Es pertinente aclarar que “coro” no sólo es una agrupación de cantores, sino también, como es el caso de esta mención, es el *espacio físico* en que dicha agrupación actuaba, el cual estaba delimitado por una reja y por lo regular se encontraba en la nave central del recinto entre la entrada principal y el altar mayor. En este espacio se instalaba el órgano, facistol y la sillería que ocupaban los miembros del coro –sillería de coro–.

³¹⁹ *Concilio III Provincial Mexicano...*, *Erección*, *Primera parte de los Estatutos*, *Cap. II*, § I, p. 484.

³²⁰ Ver capítulos II: La capilla, y III: Los músicos.

³²¹ En 1708, el citado obispo Camacho y Ávila enfrentó al cabildo cuando éste insistía en no usar en algunos ceremoniales, “taburetes o sillas *sin respaldares*”, puesto que eran “humillantes” y debían ser cambiados por otros “más a tono con su dignidad”, en Rubio Merino, *op. cit.*, p. 474. Subrayado en el original.

negar espacio a un miembro de la Audiencia en el coro, el espacio interior de la catedral jerárquico por excelencia (*supra*).³²²

Notas sobre legislación musical: Concilios y Ordenanzas

Ha sido una opinión muy extendida el hecho de que en el Concilio de Trento (1545-1564) se encuentra la legislación más importante sobre música eclesiástica, pero estudios recientes señalan que no es así, pues en Trento la atención dada a la música fue poco menos que escasa.³²³ Más importante que analizar las disposiciones tridentinas, para el caso de la música novohispana, es analizar las legislaciones de los tres Concilios Provinciales Mexicanos, realizados entre 1555 y 1585, además de las Ordenanzas de Coro de Alonso de Montúfar (1570). Referente a aspectos musicales, el Concilio I Provincial Mexicano (1555) ordenaba en su capítulo LXVI:

El exceso grande que hay en nuestro arzobispado y provincias [en] quanto a los instrumentos musicales de chirimías, flautas, vihuelas de arco y trompetas, y el grande número de cantores e indios, que se ocupan de tañer y en cantar, nos obliga a poner remedio y limitación en todo lo sobredicho, por lo cual mandamos y ordenamos que hoy más no se tañen trompetas en las Iglesias en los Divinos oficios, no se compren más de las que se han comprado, al cuales solamente servirán en las procesiones.³²⁴

En este capítulo es evidente la preocupación por moderar los excesos y desórdenes en la música. Se declaró una especie de “batalla” contra la “sensualidad”, de manera que se ordenaba que no debiera haber “demasiada música ni bailes...” en las fiestas religiosas en templos o catedrales. Este Concilio también reglamentó otros aspectos como el “cumplimiento de testamentos, capellanías,

³²² Patricia Díaz Cayeros, “Espacio y poder en el coro de la catedral de Puebla”, en *Relaciones: Religiosidad y desastres*, número 97, vol. XXV, invierno 2004.

³²³ Craig A. Monson, “The Council of Trent revisited”, en *Journal of the American Musicological Society*, vol. 55, 2002, 1: 1-37, citado en Francisco Rodilla León, “Algunas precisiones sobre la influencia del Concilio de Trento en Tomás Luis de Victoria y otros polifonistas del siglo XVI y principios del XVII”, *Revista de Musicología*, XXXV, 1: 2012, 103-127.

³²⁴ *Concilios Provinciales Primero y Segundo, celebrados en la muy noble y muy leal ciudad de México, presidiendo el Ilmo. Y Rmo. Señor Don Fr. Alonso de Montúfar: En los años de 1555 y 1565*. Dalos a luz el Ilustrísimo señor Don Francisco Antonio Lorenzana, arzobispo de esta Santa Metropolitana Iglesia, 1768, Ciudad de México, Imprenta del Superior Gobierno, del Br. D. Joseph Antonio de Hogal, p. 141.

memorias de misas”.³²⁵ La necesidad de imponer orden en la celebración de la misa y los oficios (en las que participaban músicos y cantores) continuó en el Concilio II Provincial Mexicano (1565), donde se regularon de manera puntual las obligaciones de los capellanes de coro y su asistencia al coro.

El Concilio III Provincial Mexicano (1585) contempló, entre otras cosas, la erección de una escoleta para la enseñanza musical, a cargo del maestro de capilla o del sochantre;³²⁶ estableció la obligación de cantar las horas canónicas, incluidos los maitines, además de cantar todos los sábados del año la antífona *Salve Regina*, entre otros cantos fundamentales de la liturgia. Estas indicaciones eran para todos los canónigos, capellanes y cantores.³²⁷ Establecía también las obligaciones del maestro de capilla y su responsabilidad al frente del coro, además de las sanciones en caso de ausencias o de mal funcionamiento del conjunto.³²⁸

Según la opinión de Rodilla León, con quien estamos de acuerdo, el asunto de la “disciplina” en los oficios y en la misa en el coro fue lo primero que preocupó a la mayoría de los concilios provinciales, tanto en la Vieja como en la Nueva España.³²⁹ Y en ese sentido, el arzobispo Alonso de Montúfar, quien presidió los primeros dos concilios provinciales mexicanos, elaboró las Ordenanzas para el Coro de la Catedral Mexicana, publicadas en 1570, en las que de manera puntual se establecen las obligaciones y sanciones a que se harían acreedores los asistentes al coro. Trata especialmente el orden, disciplina y solemnidad que se debe mantener mientras se permanece en ese espacio durante las celebraciones litúrgicas. Estas Ordenanzas trataron de eliminar algunos defectos y abusos muy comunes entre los propios capitulares, y fueron consideradas como un “importante complemento de los estatutos de los Concilios...”.³³⁰

³²⁵ Leticia Pérez Puente, Enrique González González y Rodolfo Aguirre Salvador, “Los concilios provinciales primero y segundo”, en María del Pilar Martínez López-Cano y Francisco Javier Bello (coords.), *Los concilios provinciales en Nueva España. Reflexiones e influencias*, México, UNAM-IIH, 2005, p. 31.

³²⁶ *Concilio III Provincial Mexicano...*, p. 507.

³²⁷ *Concilio III Provincial Mexicano...*, p. 333.

³²⁸ El maestro de capilla debía ser cuidadoso para que la música ejecutada no “ofenda los oídos del pueblo que esté presente. Y si por omisión de esta diligencia, aconteciera alguna notable disonancia en el coro, sea multado... en el salario...” *Concilio III Provincial Mexicano*, p. 508.

³²⁹ Rodilla León, “Algunas precisiones sobre la influencia del Concilio de Trento...”, p. 110.

³³⁰ Ernest Burrus, *Fray Alonso de Montúfar, O.P. Ordenanzas para el coro de la Catedral Mexicana. 1570*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1964, p. 15.

En toda esta reglamentación, desde Trento hasta los concilios provinciales, además de otros estatutos sobre música como el *Caeremoniale Episcoporum*, de 1600,³³¹ está contenida la normatividad que en muchos casos fue una especie de guía o punto de partida para que cada Diócesis pudiera re-elaborar sus propias reglas, procurando siempre no contrariar lo dispuesto por los concilios provinciales. Para el caso de Guadalajara, aún se desconoce buena parte de la documentación que contiene la normatividad específica sobre los cantores y músicos, aunque en muchos casos se aprecia que eran los estatutos de la catedral de México los que regían. El caso de Valladolid marca importante ventaja en el conocimiento de documentación sobre su capilla musical, lo que se intentará reflejar en los siguientes capítulos de esta investigación.

Todos los músicos de la capilla sabían perfectamente que su actividad estaba regulada por estas normas, reglamentos y diversas disposiciones establecidas en las sesiones cabildicias. Sabían también que de trasgredir tales normas se harían acreedores a alguna sanción. Aun así, en los archivos históricos abundan casos de transgresiones o de faltas, de complicadas relaciones entre autoridades y músicos, entre dirigentes y dirigidos. La documentación aún guarda silencios que deben romperse en beneficio de la música que construyó todo un reino.

Palabras Finales

La conformación histórica de estas ciudades y sus respectivas catedrales, en el afán de construirse y construir a los fieles como cristianos ejemplares, implicó diferentes y diversas formas relaciones entre ambas. Si bien podría parecer cómoda la construcción regional entre Guadalajara y Valladolid, por su cercanía geográfica (como elección de campos de estudio) no es menos cierto que el tópico de la distancia entre los lugares podría resultar más interesante de lo que parece. El grueso de las personas en el antiguo régimen no solían tener un radio de movilidad espacial mayor a 10 leguas (55 kms.), en términos generales. Por lo tanto, los lugares o ciudades más cercanos y de mayor influencia se dibujaban en el imaginario como una posibilidad real, de mayor contacto, a diferencia de aquellos espacios con los que sólo se interactuaba con noticias u objetos ajenos o distantes. Podríamos decir que tanto canónigos como [algunos] músicos formaron parte de ese selecto grupo privilegiado que su radio de movilidad estaba

³³¹ Paulo Castagna, “Prescripciones tridentinas para la utilización del estilo antiguo y del estilo moderno en la música religiosa (1570-1903)”, Ponencia presentada en el I Congreso Internacional de Musicología (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Veja”). Disponible en línea, portal de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Traducción del portugués al castellano de Mónica Vermes, 2000.

por encima de la media. Por ello, la cercanía geográfica se presenta como un campo de posibilidades reales de imaginar al otro. La cercanía posibilita, la lejanía sólo permite imaginar. Pero la distancia podía significar diferentes tipos de problemas o ventajas.³³² Para la Corona hispánica, la lejanía entre una ciudad abastecida y un pueblo con carencias, resultaba preocupante, por ejemplo, no porque al enfermar sus habitantes de gravedad fuera difícil el acceso a un médico, sino porque “el cura no podía llegar a tiempo para confesarlos”.³³³ Por ello, el rey ordenó en 1764, “que se nombrara un sacerdote regular o secular en cada uno de los pueblos que se encontraran a más de cuatro leguas de la cabecera”. En estos pueblos alejados había que poner “ayudantes de cura”, como una prioridad.³³⁴ Como quedó dicho era más importante curar el alma que curar el cuerpo.

Por otra parte, algunos sucesos en la historia de Guadalajara permitieron a ésta la construcción de cierta autonomía que por momentos supo utilizar en sus litigios contra otras ciudades como Durango o Valladolid. Regalado y Becerra consideran que este proceso de obtención de una marcada autonomía, Guadalajara lo empezó cuando “un hombre [Santiago de Vera] pudo actuar como presidente de la Audiencia y gobernador de la Nueva Galicia en un momento en que Guadalajara se acababa de sacudir la tutela de México y se había convertido en una ciudad autónoma por completo, tanto o más que la capital misma del virreinato, debido a su lejanía de los puertos que enlazaban con Europa y el virrey”.³³⁵ La lejanía y el relativo aislamiento fueron aprovechados para procurarse libertad de acción y consolidarse como centro de otras periferias.

Se debe destacar que cada una de estas ciudades (Guadalajara-Valladolid) a raíz de su ubicación geográfica experimentaron situaciones particulares. Al parecer, en el ámbito económico Guadalajara figuró a la zaga con respecto a la michoacana, superándola en lo político con el apoyo que significaba la Audiencia. Fue la ciudad de México la que representó mayor preocupación debido a que era la que le marcaba los límites en sus facultades y privilegios.³³⁶ Esta relación provocó, por ejemplo, que sólo hasta finales del siglo XVIII lograra contar con

³³² Hay que tener en cuenta que no es lo mismo una movilidad social que una movilidad espacial, además de que ambas desarrollan dinámicas totalmente distintas.

³³³ En González Sánchez, *El obispado de Michoacán...*, p. 4.

³³⁴ Mazín, *El Cabildo Catedral de Valladolid...*, p. 73.

³³⁵ Aristarco Regalado y Celina Becerra, “La consolidación de una capital: Guadalajara”, en Thomas Calvo y Aristarco Regalado (coords.), *Historia del Reino de la Nueva Galicia*, UdeG, México, 2016, p. 467. *Cursivas nuestras.*

³³⁶ Rojas, *Las ciudades novohispanas...*, pp. 150-151.

Universidad para estudios superiores e imprenta,³³⁷ y dicho sea de paso: aun así, en este rubro adelantó a Valladolid,³³⁸ que tuvo imprenta sólo hasta entrado el siglo XIX. Y mientras la diócesis vallisoletana encaraba a las autoridades virreinales por no perder territorio (contra Guadalajara, México y Nuevo León), la guadalajarensis hacía lo mismo, pero la principal lucha que mantuvo fue por aumentar sus privilegios, lo cual coronó hacia el final del siglo XVIII, con la Universidad,³³⁹ imprenta y Consulado, como quedó dicho.³⁴⁰ Guadalajara, entonces, más que Valladolid, como capital de un reino periférico (Nueva Galicia) influyó notablemente en la descentralización del poder (con respecto a la capital del reino), simultáneamente como también lo hizo el puerto de Veracruz, desde el polo opuesto, pues no es gratuito ni coincidente que aquél haya experimentado un proceso similar por estos mismos años: establecimiento de imprenta y Consulado en 1795.³⁴¹

Estas ciudades, sedes episcopales y una de ellas capital de reino: Nueva Galicia, y por ello, sede de Audiencia, asumieron y se autoimpusieron una misión que se movió entre los orígenes divinos y lo teleológico, además de un destino misional que la Iglesia novohispana había asumido en América. A estas ciudades las movió el “orgullo de una ciudad episcopal que ostentaba su independencia y su identidad mediante instituciones que la equiparaban no sólo con la ciudad de México, sino con las capitales más importantes de la cristiandad...”³⁴²

³³⁷ Véase Rebeca García Corzo y Pilar Gutiérrez, “Influencias ilustradas: Reformas y transformaciones”, en Thomas Calvo y Aristarco Regalado (coords.), *Historia del Reino de la Nueva Galicia*, UdeG, México, 2016, pp. 695 y 703.

³³⁸ Aunque Valladolid no tuvo imprenta hasta 1821, al parecer imprimió más que Guadalajara: letras de villancicos, ordenanzas, obras, literatura, informes, relaciones de méritos, etc., por su cercanía con la ciudad de México.

³³⁹ Las gestiones para la creación de la Universidad en Guadalajara empezaron desde finales del siglo XVII, cuando fue creado el Seminario, que se abogó para que fuera elevado a Universidad. Ver Archivo General de Indias (AGI), Guadalajara 62.

³⁴⁰ Celia del Palacio Montiel, “La imprenta y el periodismo en las regiones de México (1539-1820)”, *Comunicación y Sociedad*, núm. 2, julio-diciembre, 2004, p. 170.

³⁴¹ Matilde Suoto Mantecón, “Creación y disolución de los consulados de comercio de la Nueva España”, en *Revista Complutense de Historia de América*, vol. 32, 2006, p. 27.

³⁴² Galí Boadella, “La fundación del Colegio de Infantes de Puebla en su contexto histórico artístico”, en Memoria del 1° Coloquio Musicat: *Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, México, 2006, p. 256.

CAPÍTULO II

La Capilla Musical

Introducción

El estudio de las capillas musicales de las catedrales supone algunas reflexiones sobre su origen con el fin de precisar sus características y sus diferencias con otras capillas. La tipología de las capillas musicales da luz sobre la diversidad de estas corporaciones filarmónicas, así como de su naturaleza y constitución. En el caso de España, además de las capillas catedrales se contó con capillas reales, conventuales, parroquiales, universitarias, monacales, de colegiadas y seminarios. En Nueva España podríamos señalar tentativamente que el mayor número de capillas musicales eclesiásticas eran las parroquiales, catedrales, conventuales y de doctrinas de indios, además de las capillas de los coliseos y la universitaria. De todas ellas podemos destacar que eran diferentes entre sí y que su jerarquía estaba determinada tanto por el “rango eclesiástico” como por las dimensiones de la agrupación (número de integrantes), así como por las funciones cada una cumplía en el ceremonial destinado.³⁴³

Para el caso de que nos ocupa en este breve capítulo se aborda, en primer lugar, una corta semblanza de la agrupación sonora. Sus orígenes los podemos encontrar en los primeros siglos del cristianismo, pero su conformación como una corporación musical, al servicio de la liturgia y asistencia papal, aparecen al iniciar la Edad Media, ya cuando el cristianismo dejó de ser perseguido. Desde sus orígenes como conjunto vocal, la capilla musical cumplió funciones similares durante largos siglos: formar parte de la liturgia cristiana, tanto en los oficios como en el sacrificio de la misa, entre otras celebraciones. Esa misión milena-

³⁴³ Javier Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, Vol. I, Tesis Doctoral: Doctorado en Historia y Ciencias de la música, Universidad de Granada, Granada, 2007, pp. 6-7.

ria la acompañará por largos siglos, durante los cuales, la capilla fue objeto de importantes transformaciones, desde sus orígenes vocales hasta el estado fuertemente instrumental con el que se desempeñó durante el siglo XVIII, en su forma adoptada y adaptada en la Nueva España. De este modo, estos cambios (que a decir verdad, fueron constantes) también incluyeron la transformación de sus funciones y el papel de los músicos, sobre todo, y especialmente, en un periodo caracterizado por fuertes cambios en el pensamiento, la cultura, y en todos los ámbitos del saber, especialmente en el arte, y particularmente en la música litúrgica tanto europea como americana (siglo XVIII).

El modelo e influencia más directa en la cultura y en la administración eclesiástica en territorios americanos, luego de la conquista española, sin duda que fueron las catedrales de Sevilla y Toledo, particularmente la primera. Es por eso que para el estudio de las catedrales novohispanas se hace fundamental tener siempre en cuenta las relaciones que éstas tuvieron con aquéllas, no sólo en el suministro de elementos y personal para el culto, sino sobre todo de las formas del rito tanto latino (sevillano o toledano) como el mozárabe, de lo que va a depender en gran medida el diseño de las capillas musicales (voces y dotación instrumental) y de su repertorio (géneros y formas compositivas).

El desarrollo de las capillas musicales de la catedral guadalajareña y vallisoleña tuvieron desde los primeros siglos novohispanos importantes paralelismos como resultado, entre otros factores, de su condición geográfica periférica con respecto a las catedrales del centro del reino: México y Puebla, principalmente. Este factor geográfico compartido permitió un fuerte intercambio entre ambas catedrales y sus respectivas capillas musicales, sea en músicos, música, instrumentos y demás elementos sonoros. En este apartado se abordarán las conformaciones de ambas capillas, como una corporación orgánica y colectiva, de carácter jurídico³⁴⁴ y con una fuerte carga influyente en la imagen y respaldo de sus principales integrantes: los músicos, quienes serán analizados de manera particular en el Capítulo III.

El contar con una agrupación musical representó un avance importante en el desarrollo de las catedrales puesto que se trataba de una agrupación contratada específicamente para ese fin: sonorizar la liturgia, los oficios y las diversas fiestas del calendario litúrgico. Por capilla musical entenderemos a los cantores e instrumentistas, quienes dentro de la agrupación tendrán también una clara

³⁴⁴ Raúl Torres, *Los músicos de la Catedral Metropolitana de México (1750-1791). Transgresión o sumisión*, UACM. México, 2016, pp. 17 y 70-72.

jerarquía, influencia y obligaciones diferenciadas.³⁴⁵ Compartimos la opinión de Javier Marín, de la Universidad de Jaén, que tanto instrumentistas como cantores (polifonistas) conforman en su conjunto lo que llamamos “capilla musical”, pues todos, sin excepción y con el fin de ingresar al conjunto, debían presentar un examen en el que tenían que mostrar sus destrezas y capacidades musicales (sea de canto o instrumento) ante un jurado en el que no podía faltar el maestro de capilla, quien era el principal responsable de toda la actividad musical al interior de la catedral.

Las capillas musicales eclesiásticas del medioevo, temprano y tardío, nacieron siendo vocales, incluso, el nombre de capilla se desprende del hecho de cantar a capela, y de sus sucesivos cambios estaremos hablando en las siguientes líneas. Consideramos pertinente presentar los antecedentes medievales de la agrupación musical coral, con el fin de tener una idea más o menos clara de su historicidad y de los procesos que la llevaron a incorporar instrumentos musicales y conformarse de la manera en que se implantó en las catedrales guadalajareña y vallisoletana, en el siglo XVI primero, y su transformación hacia el siglo XVIII.

La Capilla Musical: una Institución Medieval

La vinculación música-liturgia tiene su origen desde los primeros tiempos del cristianismo, en que el oficiante (“el cantor”) “dice” los salmos, el himno y la antífona,³⁴⁶ mientras que los demás “escuchan”. La estructura litúrgica podríamos identificarla con la sencilla fórmula “lectura-salmo-oración”, aunque hasta ahora se desconozca la forma de lo que se “decía” o “cantaba”. El Edicto de Milán (313), además de legalizar el cristianismo, junto con otras religiones,³⁴⁷ estableció importantes modificaciones en cuanto a lo musical se refiere, pues propició la participación de “la asamblea”, dando con ello origen a la salmodia

³⁴⁵ En adelante, para evitar repeticiones innecesarias, al expresar el término “capilla”, me referiré a la capilla musical, es decir, al conjunto de instrumentistas y cantores, a menos que indique lo contrario.

³⁴⁶ Oliver Cullin, *Breve historia de la música en la Edad Media*, Paidós, España, 2005, pp. 99-100.

³⁴⁷ Fue hasta el año 380, con el emperador Teodosio II, cuando éste estableció al cristianismo como religión oficial. Edgar Roystone Pike, *Diccionario de religiones*, FCE, México, 2001, p. 125.

responsorial³⁴⁸ y a sus dos principales formas: el gradual y el aleluya.³⁴⁹ Esto significó un importante paso a una nueva concepción de lo musical dentro de la liturgia: de la participación individual (el oficiante), a una colectiva, en la que se perciben dos elementos en alternancia: “el responso cantado por la asamblea y el versículo ejecutado por el solista en un estilo ornamental”.³⁵⁰

Autorizado el cristianismo, la primera obra de carácter histórico se le debe a Eusebio de Cesarea, quien debió escribir su *Historia eclesiástica* hacia el año 325, considerado por ello como el padre de la historiografía cristiana. Son breves las referencias que hace al papel de lo musical dentro de la oración y la liturgia, destacando que incluso en cada casa cristiana se contaba con un pequeño “oratorio o monasterio” en el que se llevaban a cabo “los misterios de la vida santa”,³⁵¹ lo que consistía, entre otras cosas, en reflexionar sobre las Santas Escrituras y las revelaciones de los profetas, “cantar himnos”, y, citando a Filón de Alejandría, explica que “...no se limitan a la simple contemplación, sino que incluso *componen canciones e himnos a Dios*, usando todo tipo de metros y melodías...”.³⁵² Como puede notarse, toda referencia a comportamientos musicales, en estos primeros años, es de carácter vocal e individual. Aún no se contaba con un canto oficial de la Iglesia, lo que estaba en proceso de conformación y para eso había que esperar un par de siglos más.

El naciente clero se preocupó por mantener la parte musical sólo con voces poco elaboradas (no “artificiales”), sin ningún tipo de instrumento salvo la voz humana, pues eran considerados “cosa pagana”³⁵³ que “excitan y deforman las voces del canto”. Tres teóricos podríamos citar al respecto: Clemente de Alejandría (h.150-h.215 DC) decía que “sólo necesitamos un instrumento: la voz

³⁴⁸ Tradición tomada de las prácticas judías. Véase Cullin, *Breve historia de la música...*, p. 95.

³⁴⁹ Oliver Cullin, *Breve historia de la música en la Edad Media*, Paidós, España, 2005, pp. 100-101. El Gradual es el canto más antiguo y más importante de los cuatro que integran el coro de la Misa (los otros tres son el introito, ofertorio y comunión, que fueron introducidos posteriormente). Es un canto responsorial del coro que alterna con los versículos solistas del oficiante. Véase Richard H. Hoppin, *La música medieval*, Ed. Akal, España, 2000, p. 88.

³⁵⁰ Oliver Cullin, *Breve historia de la música en la Edad Media*, Paidós, España, 2005, pp. 101.

³⁵¹ Eusebio de Cesarea, *Historia Eclesiástica. La formación de la Iglesia desde el siglo I hasta el III*, traducción del griego: George Grayling, estudios introductorio: Alfonso Ropero, Ed. Clie, Colombia, 2008, p. 78.

³⁵² Eusebio de Cesarea, *Historia Eclesiástica...*, p. 79. El subrayado es nuestro.

³⁵³ Curt Sachs, *La música en la antigüedad*, Biblioteca de iniciación cultural, Colección Labor, Barcelona, España, 1927, p. 26.

que acarrea la paz... para nada necesitamos el antiguo salterio, ni la trompeta, ni el címbalo, ni la flauta...”³⁵⁴ Poco después, san Juan Crisóstomo (347-407) también exclamaba en el mismo sentido: “aquí no hay necesidad de cítara, ni de plectro, ni de ningún instrumento... pero si quieres puedes convertirte a ti mismo en instrumento crucificando tu carne y tratando de realizar con tu cuerpo una armonía perfecta”.³⁵⁵ El propio san Agustín (354-430) sostenía que la música en la liturgia no era un problema en sí, sino más bien la percepción de la “belleza de la música”.³⁵⁶ Es decir, que al causar “placer” y emoción, debido a la capacidad sensual del hombre (va dirigida a la sensibilidad), la música (vocal e instrumental) puede excitar las pasiones y distraer del objetivo de la liturgia y el rezo, que es provocar la introspección, la gravedad y solemnidad. Con ello asumía que la música, a la que no niega poseer un carácter de “ciencia”,³⁵⁷ puede tender una trampa si no se cultiva con la debida razón y “movimiento ordenado y medible”, y con la perfección de las proporciones numéricas, similar a la perfección del alma. De no hacerse de este modo, como vía para el rezo, la música podría llevar al hombre a ser su víctima y a amarla sólo por el placer que le produce, “por el deleite que nos proporciona”.³⁵⁸ Es por eso que, influido por san Ambrosio, termina aceptando el uso de la música en los rituales, pero se decanta por el uso sólo de la voz, es decir, del canto, considerando que tanto el flautista y el tañedor de lira, aun poseyendo “ciencia” en su música, mientras ésta estimule las pasiones y el goce sensual, sin dirigir ese estímulo a amar a Dios, “nada pienso que es más vulgar que esa disciplina, ni más grosero”.³⁵⁹

Él mismo expresó que al escuchar los cantos en la iglesia fluctuaba entre el “riesgo del deleite y la experiencia del provecho”, pues en ocasiones descubría

³⁵⁴ Norbert Duforcq, *Breve historia de la música*, FCE, México, tercera reimpresión 1981, p. 17.

³⁵⁵ Duforcq, *Breve historia de la música*, p. 17.

³⁵⁶ Salvador Ginori Lozano, *Los agustinos y la música en la colonización de Michoacán*, Secretaría de Cultura de Michoacán, México, 2008, p. 24.

³⁵⁷ San Agustín, *De Música*, Ed. Alción, Argentina, 2000, pp. 36-38.

³⁵⁸ Ginori Lozano, *Los agustinos y la música en la colonización de Michoacán*, p. 24.

³⁵⁹ San Agustín, *De Música*, p. 38. Incluso, sus seguidores agustinos, más de casi ocho siglos después del monje africano, al fundarse la orden en 1244, y con la imposición de la Regla de San Agustín por parte de Alejandro IV en 1245, establecieron que “cuando oráis a Dios con salmos e himnos, que sienta el corazón lo que profiere la voz. Y no desééis cantar sino aquello que está mandado se cante; pero lo que no está escrito para ser cantado, que no se cante”. Véase Ginori Lozano, *Los agustinos y la música en la colonización de Michoacán*, p. 27.

que esa emoción alcanzada era provocada más “por el canto que por las cosas que se cantan”, de manera que le generaba una especie de sensación de pecado (“peco en ello”) que le hacía pensar que merecía el castigo y que prefería “no oír cantar”.³⁶⁰

El primer paso pues, del canto individual al colectivo (responsorial), constituyó un importante tránsito hacia la idea de una agrupación musical formalmente constituida al servicio de la liturgia. Nos referimos concretamente a la emergencia de la llamada *schola cantorum* –escuela de cantores–, atribuida al papa Gregorio I (590-604), que consistió básicamente en el establecimiento de un “coro papal” a través del cual el pontífice instituyó el “canto de la Iglesia”: el canto gregoriano o canto llano.³⁶¹ Con ello también se dio origen a otro género del responsorio: la antífona, que inicialmente eran textos de los salmos de David que cantaba la *schola cantorum* en canto llano antes de iniciar el oficio divino, y al parecer la ejecutaban dos coros de manera alternada.³⁶² De esta forma de canto se hablará con detalle en el Capítulo IV.

Del canto al instrumento

Esta incipiente participación colectiva coral será la primera manifestación primitiva de la capilla musical que empezó a delinear la agrupación de los siglos posteriores. Los especialistas coinciden en que esta agrupación coral se mantuvo por largos siglos medievales, y el dilema más significativo se presentó hacia el siglo IX, ante la posibilidad de incorporar instrumentos musicales al conjunto coral, lo que para algunos “evocaba las fiestas paganas de la sociedad”.³⁶³

En esta larga discusión, los sabios, guías y padres de la Iglesia tuvieron opiniones diferentes, y finalmente llevó a incorporar en el siglo X el primer instrumento: el órgano, con el solo fin de doblar las voces, lo que para algunos teólogos representó el inicio de la decadencia de la música religiosa,³⁶⁴ puesto que ello

³⁶⁰ En Enrico Fubini, *La estética de la música*, p. 81.

³⁶¹ Richard H. Hoppin, *La música medieval*, Ed. Akal, España, 2000, p. 57.

³⁶² Felipe Pedrell, *Diccionario técnico de la música*, Ed. Isidro Torres Oriol, Barcelona, 1897. Voz “Antífona”. Véase también Javier Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, Vol. I, Tesis Doctoral: Doctorado en Historia y Ciencias de la música, Universidad de Granada, Granada, 2007, p. 722.

³⁶³ María Justina de Pablo Balbitúa, *La música en la liturgia*, Editorial Monte Carmelo, Burgos 1992, p. 69.

³⁶⁴ Hay que señalar que para algunos autores, la verdadera decadencia de la música litúrgica inició con la Reforma (siglo XVI), cuando se dio apertura total al uso de

implicaba la gradual pérdida de su carácter sagrado, y, por otra parte, la creciente Iglesia cristiana tenía la encomienda de “purificar la música apartándola de los instrumentos y las danzas, tan a menudo entre los paganos”.³⁶⁵ Es importante señalar que según la opinión de otros, el órgano “contribuye a que el alma entre en un estado de recogimiento y meditación”, ya que incluso su peculiar sonido (timbre) se volvió “requisito necesario para dar carácter a la música religiosa”.³⁶⁶

El presbítero Ginés Campillo escribió en 1766 su *Compendio curioso del Atlas abreviado*, y en el apartado: “Origen de algunas noticias eclesiásticas después del nacimiento de Cristo”, registró que fue en el año 658 cuando “se introdujeron los órganos en los templos”, lo cual es un error ya aclarado por la historiografía actual. Como se mencionó, ahora se sabe en términos generales que fue hacia la segunda mitad del medioevo (siglos X-XI) cuando el órgano fue definitivamente aceptado para acompañar las voces de la *schola cantorum*, instituida por Gregorio I.³⁶⁷

El proceso de aceptación de instrumentos musicales en la liturgia cristiana fue largo y no exento de polémica al interior de la Iglesia.³⁶⁸ Y fue tan ferviente la aceptación, primero del órgano, que se le llegó a comparar con algunos pasa-

nuevos instrumentos musicales. Por otra parte, véase la obra de Antonio Eximeno, *Del origen y reglas de la música, con la historia de su proceso, decadencia y restauración*, tres tomos, Imprenta Real de Madrid, 1796. Edición facsimilar Editorial Maxtor, España, 2010. El autor señala que el contacto con los pueblos “bárbaros” del antiguo imperio romano provocó la crisis de la verdadera música [cristiana], además de que ésta no tuvo el cuidado de mantener por lo menos una “reliquia [musical] griega o latina”, debido a que desde los primeros tiempos el Imperio fue enemigo del cristianismo, de ahí que, si algún progreso es notorio en la evolución de la música, éste se le debe “atribuir a los cantores eclesiásticos que trabajaron inmensamente para reducir la salmodia y los antifonarios al estado en que hoy día los usa la Iglesia”. Tomo 3, Libro II, Cap. II, p. 130.

³⁶⁵ Norbert Duforcq, *Breve historia de la música*, FCE, México, tercera reimpresión 1981, p. 18.

³⁶⁶ L. Serrano, *Música religiosa o Comentario teórico práctico del Motu Proprio*, Gustavo Gili Editor, Barcelona, 1906, p. 141.

³⁶⁷ Ginés Campillo, *Compendio curioso del Atlas abreviado, el que con mucha claridad da noticia de todo el mundo y cosas inventadas*, Ed. Juan de San Martín, Madrid, 1766, p. 237. También registra que en el año 410 “se introdujeron las campanas en las Iglesias por San Paulino”, p. 236.

³⁶⁸ También la Iglesia protestante de Lutero y Calvino tuvo esta vacilación entre aceptar la “música” como parte fundamental en la liturgia. Mientras estos dos cismáticos la aceptaron, incluso adaptaron varios salmos a sus cantos, Zwinglio, en su afán de

jes de la Biblia, en los que se decía que las dos pieles de elefante que formaban el órgano representaban las dos Leyes divinas; los doce fuelles eran los doce patriarcas y los doce tubos por donde emitía el canto, eran los doce apóstoles “que con su voz poderosa han llenado de sonidos la tierra”.³⁶⁹ Era evidente la fuerte carga simbólica-religiosa que se le había otorgado al citado instrumento.

Fuera del ámbito eclesiástico, la formación de las capillas reales hispánicas también tuvo un desarrollo similar, tal como lo demuestra la historia musical de la casa real de Aragón, que desde 1297 contaba con cantores, y posteriormente, hacia 1316 se le sumó el organista Johannes Anglicus. Bajo el reinado de Pedro IV, el Ceremonioso, de la casa catalano-aragonesa, en 1347 ordenó contar con cinco frailes cantores y el organista alemán Gilet lo Gay. Por estos años, dichos “cantores de la capilla real aragonesa cambiaron su apelativo por el de chantres”.³⁷⁰ Las capillas eclesiásticas y las de la realeza guardan un fuerte paralelismo debido a que éstas últimas, además de ser empleadas para “atender sus prácticas religiosas”, también solían incluir entre sus miembros a los mejores músicos, quienes regularmente eran proporcionados por las capillas de iglesias catedrales, que eran estas instituciones las que siempre acapararon a los más diestros y capaces, tal como sucedió en el Nuevo Mundo.

Esta prominencia y liderazgo de las capillas musicales de las catedrales marcó de manera importante el desarrollo de la amplia variedad de capillas europeas. Y así como el órgano fue el instrumento de entrada hacia nuevos campos sonoros de la música eclesiástica, de inmediato le siguieron otros instrumentos con los que se pretendió llenar el amplio espacio arquitectónico de las catedrales góticas,³⁷¹ además de la ampliación del espacio para el órgano, que también cre-

“austeridad”, la “rechazó en el culto por creerla sensual y antirreligiosa”. Véase Juan de la Cruz, *Música y Religión*, Editorial Monte Carmelo, Burgos, 1951, pp. 167-168.

³⁶⁹ María Teresa Suárez, *La caja de órgano en Nueva España durante el barroco*, CENIDIM, México, 1991, p. 18. Incluso hasta entrado el siglo XVII se seguía comparando al órgano con la santísima Trinidad, en donde el organista representaba “al Padre”, el que da el aire al fuelle era el Hijo, mientras que el aire mismo vendría a ser “el Espíritu Santo”. Véase Jacques Chailley, *40,000 años de música*, Luis de Caralt Editor, Barcelona, España, 1970, p. 18.

³⁷⁰ Maricarmen Gómez, “Música y corte a fines del Medioevo: el episodio del Sur”, en Maricarmen Gómez (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, tomo 1: Desde los orígenes hasta c. 1470, Fondo de Cultura Económica, España, p. 267.

³⁷¹ Juan J. Sendra y Jaime Navarro, “Análisis acústico de los tipos eclesiales”, Universidad de Sevilla, pp. 169-172. En línea: http://www.sea-acustica.es/fileadmin/publicaciones/publicaciones_4355gx040.pdf Consultado el 20 de abril de 2017. Véase también la

ció en proporciones dando origen al llamado órgano de tribuna.³⁷² Esta nueva transición sonora influyó directamente en el diseño de la capilla musical, tanto en el número de cantores como en la producción musical. De ser un espacio de reunión y asamblea, la catedral pasó a constituirse como un escenario que presentó nuevos problemas de carácter acústico, que debían resolverse en beneficio no sólo de la liturgia propiamente dicho, sino también de la “predicación” y su inteligibilidad, y con ello, la claridad de los cantos y su acompañamiento instrumental.³⁷³ El aumento en el número de fieles propició el de la espacialidad (catedrales góticas con ábsides semicirculares, múltiples naves y capillas laterales³⁷⁴), y a su vez propició el incremento en el número cantores de la capilla, y del órgano, así como la introducción posterior de otros instrumentos musicales de viento.

Fue entonces necesario reglamentar con mayor énfasis su uso y delimitar su intervención para no hacer de la liturgia una fiesta conducida por el desenfreno. En la sesión XXII del Concilio de Trento (1545-1563), instrumento de la Contrarreforma en los años en que se empezaba a conquistar y colonizar el continente americano, fue claro al afirmar que “se alejen de las Iglesias toda clase de música de órgano o canto que lleve mezclado algo impuro o lascivo”.³⁷⁵ En este intento la jerarquía eclesiástica pretendió ser mucho más estricta con la música, y estaba decidida a iniciar un proceso de depuración de la liturgia, no sólo en su aspecto musical, sino en general. El cisma propiciado por Lutero y el sector protestante obligó a tomar serias medidas de este tipo. Incluso, el cardenal Pallavicini, en el siglo XVII, llegó a opinar que “se trató de desterrar por completo la música de los sacrificios y de la liturgia”.³⁷⁶

Pero nuevamente salió en defensa el sector más progresista del clero que consideraba que si bien la contaminación o profanación de la música sagrada era un asunto de las pasiones humanas (no de las formas ni de los instrumentos musicales en sí), eran éstas las que tenían que ser sancionadas y corregidas, en lugar

valiosa tesis doctoral de Alicia Alonso Carrillo, “El sonido de las catedrales de Sevilla y Granada: Acústica y recuperación patrimonial”, Tesis doctoral, Departamento de Construcciones Arquitectónicas, Universidad de Sevilla, 2016.

³⁷² María Teresa Suárez, *La caja de órgano en Nueva España durante el barroco*, CENIDIM, México, 1991, pp. 18-20.

³⁷³ Juan J. Sendra y Jaime Navarro, “Análisis acústico de los tipos eclesiales”, p. 171.

³⁷⁴ Alicia Alonso Carrillo, “El sonido de las catedrales de Sevilla y Granada...”, pp. 26-27.

³⁷⁵ *Concilio de Trento*, Sesión XXII, Capítulo X, “Decreto sobre lo que se debe observar en la celebración de la misa”. Edición de Anastasio Machuca Díez, Madrid, 1903, p. 250.

³⁷⁶ De la Cruz, *Música y Religión*, p. 175.

de pretender desterrar la música por completo, que para un siglo XVI-XVII, era poco menos que imposible. Más que desterrar la música de la liturgia, y mucho menos los instrumentos musicales, éstos se fueron agregando de manera gradual por lo menos desde el siglo XIV, no otorgándoles ninguna autonomía como instrumentos de culto o solistas, sino siempre subordinados al coro, apoyando las voces. “La importancia de su oficio no está precisamente en formar una parte distinta del coro, sino en completarle, en realizar más su pujanza y majestad”.³⁷⁷

Capilla Musical Hispalense: Modelo de las Novohispanas

La capilla musical novohispana es heredera directa de aquella agrupación coral medieval que al paso de los siglos se fue transformando en un conjunto también instrumental. La catedral de Sevilla fue el principal modelo para las capillas musicales americanas, pues desde el siglo XVI fue ésta la que proporcionó tanto las ordenanzas, estructura y hasta los libros de coro que se utilizarían en las funciones litúrgicas en los primeros años coloniales.³⁷⁸ Gonzalo Roldán sostiene que “los obispados del Nuevo Mundo fueron sufragáneos o dependientes de la archidiócesis de Sevilla hasta que el 11 de febrero de 1546 se crearon las tres primeras archidiócesis del Nuevo Mundo: Santo Domingo, México y Lima”.³⁷⁹ Y una vez erigidas ya como archidiócesis, la relación entre las catedrales novohispanas y la hispalense se prolongó por muchos años más.

³⁷⁷ Serrano, *Música religiosa o Comentario teórico práctico...*, p. 141.

³⁷⁸ En 1536, Cristóbal de Campaya fue enviado desde la catedral de México a la de Sevilla para conseguir “libros para el coro”, “regla de pergamino”, “oficiero natural divino”, “entonaciones de himnos...” Las instrucciones eran que buscara en Sevilla a “Peña [Francisco Peña Losa?], benemérito y cantor” quien le ayudaría a conseguir este material musical; véase Fernando Zamora y Jesús Alfaro Cruz, “Cristóbal de Campaya y la fabricación del primer reglamento de coro de América”, en Memoria del II Coloquio Musicat, *Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2007, p. 75-80. El musicólogo Stevenson estuvo consciente de esta relación intercatedralicia, es por eso que sostuvo que la catedral de Sevilla por muchos años fue modelo de las de ultramar; en Stevenson, *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*, Alianza Música, España, 1992, p. 127.

³⁷⁹ Gonzalo Roldán Herencia, “La música eclesiástica en Nueva España según documentos papales”, en María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (coords. y eds.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Editorial Universidad de Granada, España, 2007, p. 280.

Los maestros de capilla de la catedral de Sevilla, desde el siglo XIV, se dedicaron especialmente a la instrucción y dirección del coro,³⁸⁰ conformado por los “niños seises” y los capellanes,³⁸¹ es decir, de los cantores de polifonía y contrapunto, quienes además se solían alojar con el maestro de capilla.³⁸²

Hacia finales del siglo XV la actividad musical de la capilla hispalense se destacó más por el desarrollo de las voces que de los instrumentos. Y aunque sí se contó con ministriles de sacabuche y chirimía (cuando la disponibilidad y las circunstancias económicas lo permitían), éstos tuvieron la misma función que el órgano: doblar las voces o suplirlas,³⁸³ y actuaban casi de manera exclusiva en las procesiones. Incluso, estos instrumentistas eran contratados para tocar en algunas ceremonias específicas, pero no formaban parte de la plantilla de músicos. De hecho, la mayor solemnidad del canto de los oficios divinos estuvo centrada en la “enseñanza a los mozos de coro” así como en el conjunto de veinte voces graves, llamados por eso “veinteneros”. El único instrumentista al que se le pondrá especial atención e interés, es el organista, y lo será con el mismo tratamiento que a los eventuales instrumentos de viento: “acompañar el canto”, no con tareas de solista.³⁸⁴

Sólo hasta 1526 el cabildo hispalense aceptó que “se resciban cinco menestri- les altos... tres chirimías que sean tiple e tenor e contra e dos sacabuches en esta santa Iglesia [...] con salario honesto e tal que no fuere mucho más que lo que se les da en vezes”.³⁸⁵ La incorporación definitiva de estos instrumentos marcó el inicio de una nueva etapa de florecimiento que convirtió a la capilla musical

³⁸⁰ Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS), Sección IX: Fondo histórico nacional, Libro 125, legajo 15/1. Bula *Ad exequendum*, Eugenio IV, 24 de septiembre de 1439.

³⁸¹ Simón de la Rosa y López, *Los seises de la catedral de Sevilla*, Imprenta de Francisco de P. Díaz, Sevilla, 1904, pp. 61ss. Se les llamaba “seises” por el número de niños cantores (seis) que componían el conjunto coral de la catedral; éstos cantaban la parte aguda de las obras puesto que no se permitía la participación de mujeres en los oficios; véase Don Michael Randel, *Diccionario Harvard de Música*, Diana, México, 1994, p. 449. El número de cantores para el servicio coral fue variando a lo largo de la edad media, desde 32, 24, 20, hasta quedar en seis en el siglo XVI; véase Robert Stevenson, *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*, Alianza Música, España, 1992, pp. 42-43.

³⁸² Stevenson, *La música en las catedrales españolas...*, p. 178.

³⁸³ José Enrique Ayarra Jarne, *La música en la catedral de Sevilla*, Edición del autor, sin número de páginas, Sevilla, 1976.

³⁸⁴ Ayarra Jarne, *La música en la catedral de Sevilla*, 1976.

³⁸⁵ Citado en Ayarra Jarne, *La música en la catedral de Sevilla*.

hispalense³⁸⁶ en un imponente conjunto sonoro que impuso su primacía “como centro musical de referencia para todo el reino, con un nivel de excelencia artística sólo superado, durante el reinado del Emperador [Carlos V], por la Capilla Papal de Roma”.³⁸⁷ De esto dejó testimonio el clérigo cronista de Sevilla, Alonso de Morgado, quien escribió en 1587:

...La música y capilla así de voces como de ministriles, chirimías, sacabuches, bajón, flautas, cornetas y todos instrumentos, pueden competir con el mejor de toda la cristiandad, porque no hay tasa en los músicos, ni en sus salarios, como lo merezcan sus voces y habilidades... Y así es cosa del cielo en esta Santa Iglesia, la suavidad de su música, y por cantarse siempre en ella la de aquellos maestros que mejor han compuesto.³⁸⁸

Sobre esta “competencia” entre las catedrales volveremos en otro capítulo. La cita anterior es elocuente por sí misma, y con ella deseamos dejar en claro la fuerte impronta en asuntos musicales (y muchos otros) que aquella catedral ejerció sobre las catedrales novohispanas. Por ejemplo, con tal de contar siempre con los mejores ministriles, los capitulares guadalajarenses llegaron a solicitar al rey, en los primeros años de la colonia, que los clérigos enviados al Nuevo Mundo fueran examinados en la península antes de atravesar el océano, pues acá no se contaba aún con el personal suficiente. Pedían que

...se examinen allá sus habilidades y suficiencias, así en canturía como en lo demás perteneciente al servicio de la Iglesia; porque estas iglesias, especialmente ésta, son pobres... [y] no pueden sustentar capilla ni cantores, ni ministriles...

³⁸⁶ Incluso se considera que esta transformación sonora de la capilla corresponde en sentido estricto a un *modo hispánico*, que incluso llegó a influir en la propia capilla papal, que por siglos fue el modelo de capillas musicales imponiendo el tradicional *modo románico* de estas corporaciones, más austeras y caracterizadas por la defensa del uso del órgano y las voces. Véase Klaus Pietschman, “Músicos y conjuntos musicales en las fiestas religiosas de la fiesta nacional de Santiago en Roma antes del Concilio de Trento”, en *Anthologica Annua*, núm. 46 (1999).

³⁸⁷ Andrés Moreno Mengíbar, “La música en la Sevilla Imperial”, en Arsenio Moreno Mendoza (ed.), *Orto Hispalensis. Arte y cultura en la Sevilla del Emperador*, CSIC, Ayto. de Sevilla, Sevilla, 2001, p. 132.

³⁸⁸ Alonso de Morgado, *Historia de Sevilla*, Libro cuarto, Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de León, Sevilla, 1587, p. 102f.

y los que se hubiesen de proveer por beneficiados en esta iglesia y en las demás, fuesen cantores y buenos eclesiásticos.³⁸⁹

En este punto, insistimos, la catedral de Sevilla jugó papel fundamental toda vez que le correspondió “examinar” a algunos ministriles y después expedir las respectivas constancias de ello antes de que los músicos vinieran al Nuevo Mundo, a la nueva aventura.

Las capillas novohispanas: siglo XVI

Si bien en otro capítulo desarrollaremos a detalle la evolución tímbrica de las catedrales estudiadas, sirvan estas notas sólo para prefigurar el desarrollo del conjunto musical, y su implantación desde la catedral hispalense a las catedrales del Nuevo Mundo. Esto nos lleva a hacer la aclaración de que el modelo de capilla musical establecido en América no fue, ni pudo haber sido, una implantación tal y como funcionó en tierras peninsulares. Uno de los motivos es porque la realidad y circunstancia americana difería con mucho de la hispánica: acá se vivía un proceso de evangelización y transformación de la cultura indígena; la función misional de los frailes (además de enseñar música y otros oficios); tensiones entre el clero secular y el regular, tanto por motivos jurisdiccionales como de funciones;³⁹⁰ falta de personal capacitado y de materiales musicales para la instrucción, así como la falta de instrumentos. Estas situaciones, entre muchas otras, provocaron que “en la práctica se tomaran muchas decisiones sobre la marcha, a tenor de las circunstancias”, lo cual, en un principio, “hacía imposible la formación sistemática de personal musical”.³⁹¹

³⁸⁹ Alberto Santoscoy hace esta cita de un Acta de Cabildo de Guadalajara en sus “Fragmentos de nuestra historia musical II. Notas sobre la capilla de música de la catedral”, citado por Gabriel Pareyón, “La música de la catedral de Guadalajara”, *Heterofonía. Revista de investigación musical*, número 116-117, Cenidim, México, enero-diciembre de 1997, p. 102.

³⁹⁰ Ricard sostiene que el problema estuvo principalmente en la mala distribución de los regulares, lo cual provocó escasez de personal en unas zonas y sobrepoblación en otras. Véase Robert Ricard, *La conquista espiritual de México*, FCE, México, 5ª reimpresión, 2000, [1947], pp. 150-161. Por su parte, Israel agrega que el conflicto entre regulares y seculares, con fuertes acusaciones mutuas, se volvió una disputa por las almas. Véase Jonathan Israel, *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670*, FCE, México, 1980, pp. 35-67.

³⁹¹ Cristina Urchueguía, “La colonización musical de Hispanoamérica”, en Maricarmen Gómez (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 2: De los reyes católicos a Felipe II, FCE, Gobierno de España, España, 2012, p. 481.

Lourdes Turrent coincide con la idea de lo complicado que resultó el establecimiento de la nueva práctica musical hispánica en tierras americanas, pero por otro lado, pese a ello destaca que los primeros frailes franciscanos encontraron una eficaz manera de instruir a los indios a través de organizar grandes fiestas que “demostrarán a los naturales el gusto que ellos también tenían por las danzas y la música”, con lo que en poco tiempo despertaron el interés del pueblo en general, de manera que se propusieron realizar un ambicioso plan que consistía en formar un “clero indígena modelo” al que le enseñarían “letras grandes y griegas, a pautar y apuntar así canto llano como canto de órgano, a encuadernar, a iluminar...”. Para ello, de mucha ayuda fueron los “ministriles que llegaron de Castilla y se repartieron, a petición de los frailes, por los principales pueblos”.³⁹²

Con lo antes dicho debemos distinguir dos vertientes en el desarrollo de la música sacra: el de la música en el contexto de la evangelización, emprendida por los frailes, y la música desarrollada en las catedrales, que es la que nos ocupa y que tuvo su principal modelo en la catedral de Sevilla, como quedó dicho.

En el nacimiento de los grupos corales de las iglesias catedrales novohispanos estuvo ausente la figura del maestro de capilla como responsable de dicha agrupación, y consideramos que fue el sochantre o el organista quienes en primera instancia hicieron el papel de maestro de capilla, es decir, dirigir el coro. En los primeros modelos acordados por los monarcas españoles y la Iglesia católica de cómo quedarían los cabildos y la “organización de sus iglesias” en la América hispánica (Capitulaciones de 1512), se estableció que las catedrales tuvieran, entre otros cargos, “6 acólitos, 6 capellanes de coro, un sacristán, un mayordomo de fábrica, organista, canciller, pertiguero y perrero”.³⁹³ Nótese que en este rubro no aparece el maestro de capilla, mientras que se privilegia la participación de los capellanes de coro y del organista, esquema que se había tenido en las catedrales desde la Baja Edad Media. Tanto en la catedral guadalajareña como en la vallisoletana veremos que este fenómeno se reprodujo, pues en sus respectivas corporaciones musicales primigenias ni chantres ni maestros de capilla fueron quienes dirigieron sus destinos estrictamente musicales (es

³⁹² Cfr. Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, FCE, México, 1993. Véase pp. 121-122.

³⁹³ En Rafael Gómez Hoyos, *Las Leyes de Indias y el Derecho eclesiástico en la América española e Islas Filipinas*, Tesis para obtener el grado de doctor en Derecho Canónico, Pontificia Universitas Gregoriana-Ediciones Universidad Católica Bolivariana, Colombia, 1945, p. 214. El subrayado es nuestro.

decir, composición y dirección musical), sino que esa responsabilidad recayó inicialmente en un organista y un sochantre, respectivamente.³⁹⁴

La capilla guadalajarenses: siglo XVI

Cabe recordar parte de lo expuesto en el capítulo I sobre el establecimiento de las diócesis de este estudio: aunque la capital del reino de Nueva Galicia fue por decreto Compostela, en 1540, los poderes (civil y eclesiástico) de facto se establecían en Guadalajara. En 1548 se fundó la diócesis neogallega,³⁹⁵ y doce años después Guadalajara fue reconocida como la capital del reino, que en realidad ya funcionaba como tal desde su establecimiento definitivo en 1542, en el Valle de Atemajac.³⁹⁶ De la actividad musical en Compostela no conocemos hasta ahora nada, por lo que las primeras referencias son a partir de la década de 1550, cuando en Guadalajara “el templo de San Miguel fungía como catedral provisional”.³⁹⁷

Las primeras capillas musicales guadalajarenses (también la vallisoletana y todas las del Nuevo Mundo), funcionaron bajo el mismo esquema como lo hicieron en el Viejo: ni órganos ni otro tipo de instrumentos hicieron presencia en los primeros años y las gestiones iniciales sobre asuntos musicales fueron sobre adquisición de “libros para esta iglesia”, cuando Alonso de Vera era secretario del cabildo eclesiástico y Francisco Ruiz sochantre, en 1552.³⁹⁸ Estos libros

³⁹⁴ Véase Ruiz Caballero, “La música religiosa en Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, Morelia, Michoacán, 2005, p. 237; Cristóbal Durán, “Música y músicos de la catedral de Guadalajara. Siglos XVI-XIX”, en Arturo Camacho Becerra (coord. gral.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo I, El Colegio de Jalisco, México, 2012, p. 172. El sochantre era el encargado de enseñar y dirigir el canto llano entre los capellanes de coro, y regularmente con esta función figuraba como auxiliar del maestro de capilla.

³⁹⁵ Tomás de Híjar Ornelas, “Las sedes provisionales de la Catedral de Guadalajara”, en Arturo Camacho Becerra (coord. gral.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo I, El Colegio de Jalisco, México, 2012, p. 23.

³⁹⁶ Tomás Calvo, “Una pastora y su rebaño en las praderas del tiempo: catedral y ciudad (siglos XVI-XVIII)”, en Arturo Camacho Becerra (coord. gral.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo I, El Colegio de Jalisco, México, 2012, p. 99.

³⁹⁷ Cristóbal Durán, “Música y músicos de la catedral de Guadalajara. Siglos XVI-XIX”, en Arturo Camacho Becerra (coord. gral.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo I, El Colegio de Jalisco, México, 2012, p. 165.

³⁹⁸ AHAG, Serie Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 1, 5 de julio de 1552, Fol. 05v.

fueron utilizados por el incipiente grupo coral, y con ello estaban reproduciendo parte del esquema litúrgico sevillano, principalmente.³⁹⁹

En la sesión del cabildo de septiembre de 1569, cuando era mayordomo de la catedral el célebre poeta español Bernardo de Balbuena,⁴⁰⁰ el cabildo manifestó su intención de adquirir algunos instrumentos musicales para la capilla, por lo que envió a un emisario a Michoacán para que también buscara algunos “tres o cuatro indios diestros en el canto y música”. La indicación fue procurar un “bajón e una música de chirimías que sean muy finas y otra de orlos y cornetillas”, y al parecer, sin importar lo que ello costara.⁴⁰¹

La cita anterior evidencia también, además de la estrecha relación con la catedral michoacana, la temprana participación indígena en los coros e instrumentos gracias a sus desarrolladas capacidades musicales. Si bien la cita anterior no es evidencia contundente de que la catedral guadalajareña haya empezado a utilizar los mencionados instrumentos en estos años (salvo el solicitarlos), lo cierto es que constituye un paso importante hacia una transformación esencial del conjunto, pero además es un claro indicador de las relaciones musicales que estas dos ciudades compartieron desde los primeros años de sus respectivas fundaciones. Esta relación e intercambio de músicos, música e instrumentos persistió hasta el siglo XVIII y posterior. La crónica de Francisco Arnaldo de Ysassy,⁴⁰² lo deja de manifiesto pues todavía a lo largo del XVII (1648) destacó las destrezas y las habilidades musicales de los indios, como más adelante se mencionará. Al describir en su crónica la historia de los prelados del obispado michoacano,

³⁹⁹ Véase Javier Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, Vol. I, Tesis Doctoral: Doctorado en Historia y Ciencias de la música, Universidad de Granada, Granada, 2007, p. 269.

⁴⁰⁰ Fue nombrado el 25 de febrero de 1569. AHAG, Serie Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 2, fol. 21f.

⁴⁰¹ AHAG, Serie Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 2, 30 de septiembre de 1569, fol. 28v-29f. El subrayado es mío. Fue por estos años que también otras capillas musicales de iglesias catedrales estuvieron en formación, como la de Oaxaca hacia el final del siglo, en la que tuvo importante participación los músicos indígenas. Véase Aurelio Tello, “La música colonial en Oaxaca”, en *Historia del arte de Oaxaca. Colonia y siglo XIX*, Vol. II, Gobierno del Estado de Oaxaca, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, México, 1997, pp. 319-320. Cfr. Ryszard Rodys, “Capilla musical de la catedral de Oaxaca, siglos XVI-XIX”, ponencia presentada en el Coloquio “*Ritual sonoro catedralicio en la Nueva España y el México Independiente*”, celebrado en Oaxaca, México, noviembre de 2011.

⁴⁰² En Jean-Pierre Berthe, Óscar Mazín (edits.), *Reinar por ‘relación y noticia’. Cinco informes del obispado de Michoacán (1619-1649)*, El Colegio de San Luis, México, 2018, p. 170.

no pasa por alto la estancia que algunos de ellos tuvieron en Guadalajara, así como las fiestas que ahí dotaron, además de haber estudiado artes y teología en los colegios novogalaicos.

Debemos señalar tres momentos claves en el proceso de conformación de la capilla guadalajarensis, pues consideramos que significan su establecimiento formal y definitivo. Primero, la creación de la plaza de maestro de capilla, lo que sucedió en 1570 con la contratación del músico y clérigo Antonio de Vera, quien cumplió diversas funciones musicales y eclesiásticas: cura, sochantre, diácono, maestro de canto, apuntador, además de hacerse cargo de la capellanía del conquistador Miguel de Ibarra.⁴⁰³ Debido a las múltiples actividades que realizaba, en 1571 el cabildo le otorgó aumento de salarios de “ciento y sesenta pesos de maestro de capilla y cien pesos de sochantre”,⁴⁰⁴ siendo ésta la primera mención de la plaza de maestro de capilla en la catedral guadalajarensis.⁴⁰⁵ Al año siguiente, en 1572, se registró la contratación del clérigo Alonso Vélez Sarmiento como maestro de capilla, quien dio continuidad a la labor de Vera y también fue pieza clave en el desarrollo y conformación de la capilla en este siglo. El cabildo lo nombró titular de ella con “salario de trescientos pesos de oro común, de esta manera: ciento y cincuenta pesos de fábrica a título de maestro de capilla y los ciento de cuatro novenos a título de sochantre.”⁴⁰⁶ Después de Vera, fue Vélez quien estuvo a cargo la capilla de manera intermitente desde sus primeros años, y fue Vélez quien introdujo los primeros instrumentos de viento al conjunto. Los pocos vecinos con los que contaba la ciudad le reconocían y agradecían el haberles traído “música de españoles” y haber “enseñado [a] muchos discípulos así en el canto llano como en el canto de órgano e con

⁴⁰³ Matías de la Mota Padilla, *Historia del reino de Nueva Galicia en la América septentrional* (1742), Universidad de Guadalajara, Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, Guadalajara, 1973, pp. 107, 139, 143ss.

⁴⁰⁴ AHAG, Serie Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 2, 15 de mayo de 1571, fol. 64f-64v.

⁴⁰⁵ Es muy probable que Vera sea la misma persona que estuvo en la catedral de Puebla, que también cumplió tareas eclesiásticas y musicales, considerando que los dos años que no aparece en la documentación poblana (1570-1571), es el periodo en que está registrado en los documentos de la catedral guadalajarensis. Véase Omar Morales, “La música en la catedral de Puebla de los Ángeles (1546-1606). Primera parte: magisterio de capilla”; en *Heterofonía. Revista de investigación musical*, julio-diciembre de 2003, núm. 129, CENIDIM, México, pp. 9-47.

⁴⁰⁶ AHAG, Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 2, 11 de abril de 1572, Fol. 72v.

su industria se ha ilustrado mucho el servicio de la dicha iglesia...”.⁴⁰⁷ Vélez es también pues el precursor de la enseñanza musical.

El segundo momento clave de la capilla fue en 1584, cuando en septiembre los capitulares “mandaron poner ciertas ordenanzas puestas en una tabla en el coro por donde se habían de regir. Que las había e hubieron por buenas y mandaban y mandaron se guarden según e como en ellas se contiene, las cuáles están rubricadas de todos los señores capitulares”.⁴⁰⁸ Tales ordenanzas regirían a todos los asistentes al coro, incluyendo capitulares y cantores de la capilla. Y aunque tales ordenanzas establecen obligaciones que tanto capitulares como capellanes conocían de antemano (asistencia a los oficios, maitines, misas, púlpito, procesiones, entierros y demás ceremonias), éstas hacen especial énfasis en el aspecto disciplinario, y tres años después el propio cabildo volvió a ratificar tales ordenanzas, “obligaciones, ministerios... y condiciones”, y advertían que si a los oficiales les pareciera “que no puedan cumplirlas, se despidan de ser capellanes desde luego para que // su Señoría y los señores del cabildo puedan proveerlas...”.⁴⁰⁹ La existencia de una “reglamentación de las actividades litúrgicas” y, principalmente, su aplicación, evidencian, por una parte, que la corporación musical al servicio de la liturgia tenía ya una constitución formal, y por la otra, el deseo de emular la estructura (calendario litúrgico, organización interna, distribución espacial, etc.) de las grandes catedrales de la cristiandad peninsular.⁴¹⁰

El tercer momento, y definitivo, fue cuando hacia 1590 la corporación está convertida ya en una capilla aerófona, es decir, que presumiblemente cuenta ya con nuevos instrumentos de viento como las trompetas y el bajón,⁴¹¹ mismos que fueron ejecutados por indios “trompeteros” a quienes se les asignó un salario de veinte pesos.⁴¹² En septiembre de 1592, en el cabildo “se acordó que Joan de Fernández, indio que sirve de *bajón* para la música y canto de órgano de esta

⁴⁰⁷ AGI, *Guadalajara*, 47, *Informaciones: Alonso Vélez Sarmiento...*

⁴⁰⁸ AHAG, Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 3, 27 de septiembre 84, fol. 10v.

⁴⁰⁹ AHAG, Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 3, 16 de febrero de 1587: “Condiciones de capellanes”, fols. 26-f.26v.

⁴¹⁰ Javier Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, Vol. I, Tesis Doctoral: Doctorado en Historia y Ciencias de la música, Universidad de Granada, Granada, 2007, p. 269.

⁴¹¹ El bajón es un instrumento de viento de la familia de los oboes, de lengüeta doble, utilizado entre los siglos XVI-XVIII, precursor del actual fagot. Véase Don Michael Randel, *Diccionario Harvard de Música*, Ed. Diana, México, 1994, p. 348, voz: “Oboe, familia del”.

⁴¹² AHAG, Serie Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 3, 13 de agosto de 1591, fol. 79v.

Santa Iglesia, que desde hoy dicho día gane cada un año cuarenta pesos de oro común de salario [...] con obligación de acudir a todas las cosas que la capilla acudiese habiendo canto de órgano, o no lo habiendo”.⁴¹³

Es altamente probable que estos instrumentos se empezaran a utilizar desde poco antes, lo cierto es que estas citas van mostrando la gradual constitución de una capilla instrumental, de manera que hacia el fin de siglo se va haciendo cada vez más explícita la distinción entre quienes son “cantores” y quienes son “músicos”, es decir, instrumentistas. Otro aspecto sumamente relevante es que esta temprana transformación de la capilla en agrupación instrumental, incluyó un repertorio polifónico (“canto de órgano”), lo cual habla de una clara visión progresista en el desarrollo de los servicios litúrgicos, y de lo que abordaremos con mayor detalle en los siguientes apartados. Y no menos importante es destacar que la composición étnica de esta agrupación (fuerte presencia indígena) fue fundamental en la mencionada evolución tímbrica. Los nativos americanos destacaron desde los primeros años del virreinato (y seguramente desde antes) por poseer enorme talento musical. Vale la pena la cita de Thomas Calvo, al respecto: “los talentos de los indios y las necesidades del culto explican que el canto y la música hayan registrado entre ellos grandes progresos”.⁴¹⁴ La propia documentación evidencia la recurrencia por parte de las autoridades eclesiásticas para pretender sus servicios como músicos, de manera que “no deja lugar a dudas de que fueron dueños de un talento que en repetidas ocasiones ni los peninsulares poseían”.⁴¹⁵

Enseguida presentamos un cuadro con los primeros músicos que formaron parte de la capilla musical, así como, en la medida de lo posible, incluimos también el instrumento que cada uno de ellos ejecutaba.

Esta primigenia capilla musical adoleció, como muchas otras capillas del reino, de escasez de dineros y de instructores capacitados para continuar con la actividad musical.⁴¹⁶ El corto número de músicos y cantores era un problema que se resolvía con la asistencia de músicos de otras catedrales como la de la ciudad

⁴¹³ AHAG, Serie Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 2, 8 de septiembre de 1592, fol. 105v. el subrayado es nuestro.

⁴¹⁴ Calvo, *Poder, religión y sociedad...*, p. 134.

⁴¹⁵ Durán Moncada, “Música y músicos de la catedral de Guadalajara. Siglos XVI-XIX”, p. 195.

⁴¹⁶ El fenómeno de inestabilidad inicial lo vivieron la mayoría de las catedrales del reino. Los músicos de la capilla de Puebla también fueron despedidos en 1571 por motivos económicos y “por no haber maestro de capilla”, véase Montserrat Galí Boadella, “La fundación del Colegio de Infantes de Puebla en su contexto histórico artístico”, en Memoria del 1° Coloquio Musicat: *Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, México, 2006, p. 248.

de México, Puebla, Valladolid o incluso la de Sevilla, aunque en ocasiones nada podía resolver el problema. La falta de recursos impidió su desarrollo y provocó que entre 1581 y 1596, cantores, músicos y maestro de capilla fueran despedidos por lo menos en cinco ocasiones. Estas clausuras de la capilla no solían durar más de un año según la gravedad de la crisis, de manera que cuando la tesorería de la catedral lograba recomponer sus finanzas con los diezmos y las fundaciones de capellanías, entonces el cabildo re-contrataba a los músicos.⁴¹⁷

Cuadro II-1⁴¹⁸

Algunos de los músicos de la catedral de Guadalajara Siglo XVI

Músico	Instrumento/ Plaza	Año	Comentarios
Francisco Ruiz	Sochantre	1552	Es el primer sochantre del que se tiene noticia, y tuvo "treinta pesos anuales de sueldo".
Alonso Sánchez de Miranda	Chantre y sochantre	1561	Sustituyó a Francisco Ruiz
Pedro de Merlo	Organista	1559- 1569	Nombrado organista en distintas ocasiones, sólo porque "no hay otro que taña el órgano en esta ciudad".
Joan Romano	Organista	1567	Nombrado en julio de 1567.
	Bajón, chirimías, orlos y cometillas	1569	En septiembre de 1569, el cabildo ordenó traer de Mchoacán músicos que toquen estos instrumentos.
Antonio de Vera	Cura, sochantre, diácono, "enseñe a cantar a mozos de coro", apuntador, y que "sirva capellanía"	1570	En febrero de 1570, le fueron otorgados todos estos cargos. En 1571 se le menciona como maestro de capilla, aunque se desconocen detalles de su nombramiento.
Juan Pablo	Cantor	1570	
Alonso de Vélez Sarmiento	Maestro de capilla y sochantre	1572	En abril de 1572 recibió las dos plazas; en años posteriores fue despedido y recontratado en más de tres ocasiones.
Gubia	Mbozo de coro	1573	
Xuárez	Organista	1572	En febrero de 1573 es mencionado como tal, con "50 de salario por año desde 1 de diciembre de 72".

⁴¹⁷ Para este tema de las clausuras de la capilla en el siglo XVI, véase Durán Moncada, "Música y músicos de la catedral de Guadalajara. Siglos XVI-XIX", pp. 180-183: apartado: "Inestabilidad y clausuras de la capilla".

⁴¹⁸ Este cuadro fue reproducido en Cristóbal Durán, "Música y músicos de la catedral de Guadalajara. Siglos XVI-XIX"..., pp. 177-178. Se reproduce ahora con algunas adiciones.

Pablo Cascante	Contralito	1573	Nombrado en abril de 1573
Juan de Macías y Diego de Colio	Mbzos de coro	1573	Recibieron aumento de salario en junio de 1573
Juan Antonio	Sochantre, cantor y organista	1573	En junio de 1573 le fueron encargadas varias tareas, entre ellas, decir las cincuenta y dos misas de la capellanía del conquistador Mguel de Ibarra. Probablemente se trate de Antonio de Vera.
Cristóbal Leitan	Cantor, compositor, e instructor de música	1573	De origen portugués; fue nombrado en agosto de 1573.
Alonso Dávila	Mbozo de coro	1573	
Melchor de Salazar	Cantor contrabajo	1573	Nombrado en noviembre de 1573.
Tomás Ruiz	Mbozo de coro	1573	Nombrado en noviembre de 1573 entre sus tareas estaba el "poner y quitar los libros de coro".
F. Martínez de Segura	Chantre	h. 1583	
Juan Torquemada	Capellán de coro	1583	
Diego Zepeda	Tiple	1583	Nombrado en 1583
Luis Montes de Oca	Cantor/Maestro de capilla	1584	Nombrado cantor h. 1584. Maestro de capilla h. 1602-1616
Baltazar Torres	Capellán de coro	1584	
Bartolomé Sánchez, J. Rivera	Capellán de coro	1585	
Domingo de Arriaga	Campanero, músico y cantor	1586	Era campanero que suplía las faltas de "músicos y cantores".
Marcos Tello	Maestro de capilla, cantor y campanero	1586	En 1586 fue despedido como maestro de capilla y admitido nuevamente Vélez.
Mguel Adame	"Cantor de contrabajo"	1586	
Melchor Méndez de Sotomayor	Organista	1587-1590	Muere el 27 de enero de 1590
Músicos indios	"trompeteros"	1591	Primera mención de músicos trompeteros.
Joan de Fernández, indio	Bajón	1592	

Fuente: AHAG, Sección Gobierno, Serie Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 1 (1552-1568); Libro 2 (1569-1583); Libro 3 (1583-1598); y AGI, Indiferente 3000.

Los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII fueron el periodo de establecimiento de la capilla, y será hasta 1618 que se dará inicio a una nueva etapa en diferentes sentidos, pues será inaugurada la nueva catedral, el nuevo edificio que será el definitivo hasta el presente. Serán instalados dos órganos nuevos para el recién estrenado recinto, y la capilla de cantores e instrumentistas ya no volverá a experimentar clausura alguna y se mantendrá estable el resto del siglo.

La capilla vallisoletana: siglo XVI

La capilla musical de Valladolid empieza a dibujarse en la historia de manera más o menos clara hacia 1540, cuando la sede de su iglesia catedral se encontraba en Pátzcuaro, encabezada por el obispo Vasco de Quiroga.⁴¹⁹ La actividad musical no se ciñó en sus primeros años al recinto pues el mencionado obispo, “en su calidad de seglar y como funcionario de la Corona” (oidor de la segunda Audiencia), fundó algunos pueblos-hospitales en los que pretendía realizar la utopía humanista inspirado en la obra de Tomás Moro.⁴²⁰ La idea era establecer sociedades libres de toda la perdición europea y tocados por la fe cristiana, tarea que los religiosos regulares tenían como principal misión. En el pueblo-hospital de Santa Fe, Quiroga fundó un colegio donde se enseñaba leer y escribir, además de “canto llano, canto de órgano y toda clase de instrumentos musicales”, tanto a jóvenes como a adultos, con el fin de que pudieran ofrecer servicios musicales en los diversos templos de los alrededores.⁴²¹

Esta preocupación por contar con jóvenes instruidos en la doctrina cristiana y en el servicio musical, Quiroga la llevó a Michoacán cuando fue enviado para realizar una visita en 1533. En ese primer contacto descubrió los atropellos de los españoles hacia los indios, por lo que “ejerció poderes de justicia y gobierno”, con el firme deseo de restablecer la paz en la región. Al mismo tiempo, y fiel a su objetivo y plan redentor, fundó en la ribera del lago de Pátzcuaro el pueblo-hospital de Santa Fe de la Laguna,⁴²² en el que, al igual que en el de México, se impartían lecciones de “canto, de leer y de escribir, y de otras artes mecánicas [...] se cantaba canto de órgano en la iglesia [...] y se celebraban las misas y oficio divino con mucha música...”.⁴²³ La tradición musical hispana en

⁴¹⁹ Ruiz Caballero, “La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid. 1540-1631”, Tesis de Maestría en Historia de México, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, 2008, p. 254.

⁴²⁰ Tomás Moro, *Utopía*, Prólogo de Manuel Alcalá, Ed. Porrúa, México, 2008. Véase Silvio Zavala, *Recuerdo de Vasco de Quiroga*, Ed. Porrúa, México, 1965.

⁴²¹ Ruiz Caballero, “La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid...”, p. 22.

⁴²² J. Benedict Warren, *Vasco de Quiroga y sus hospitales-pueblo de Santa Fe*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, México, 1977.

⁴²³ Francisco Arnaldo de Yssasy, “Demarcación del obispado de Mechoacan y fundación de su Iglesia Cathedral, número de prebendas, curatos, doctrinas y feligreses que tiene, y obispos que ha tenido desde que se fundó” en *Bibliotheca Americana*, volume I, number I, september 1982, p. 84. Citado en Ruiz Caballero, “La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid...”, p. 41.

tierras michoacanas parece haber iniciado en estos pueblos-hospital, incluyendo además la construcción de instrumentos musicales, sobre todo de aerófonos, tradición que ha perdurado hasta nuestros días. Y precisamente se le debe a Quiroga esta introducción musical, pues el clérigo la consideraba un “elemento indispensable para llevar a cabo un ritual religioso”. El marcado éxito de estos pueblos-hospitales, al que acudía un gran número de indios para ser bautizados e instruidos en la fe cristiana, propició la posibilidad de llevar este mismo proyecto a nivel mucho mayor: “extender la utopía a lo largo y ancho de la dilatada diócesis y fundar una ciudad episcopal”,⁴²⁴ en la que pondría en práctica todo el desarrollo evangelizador, de instrucción y de adoctrinamiento, tal y como lo había hecho en su experiencia misional previa.

Esto provocó que fuera nombrado primer obispo de Michoacán, en 1536, con su sede en Tzintzuntzan, que lo fue durante dos años, y había sido capital del reino purépecha.⁴²⁵ Fue sede también de la Provincia franciscana de San Pedro y San Pablo de Michoacán,⁴²⁶ además de contar con dos cabildos: uno español y otro indígena.⁴²⁷ Quiroga consideró luego que su “utopía” pudiera funcionar mejor en una ciudad más virgen y con menos ajeteo administrativo, de manera que tuviera un mejor control de las tareas propias de una ciudad episcopal. Es por ello que propuso trasladar la sede catedral a Pátzcuaro, en 1540, en donde también fundó un colegio para la instrucción de las niñas, un

⁴²⁴ Ruiz Caballero, “La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid...”, p. 42.

⁴²⁵ Diego Muñoz, *Descripción de la Provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán cuando formaba una con Xalisco* [1585], Prólogo: José Ramírez Flores, IJAH, México, 1965.

⁴²⁶ Ésta fue dividida en 1606, por causa del amplio territorio que abarcaba. Nació así la Provincia de Michoacán, separada de la de Xalisco. Véase Diego Muñoz, *Descripción de la Provincia de San Pedro y San Pablo...* El autor relata que en 1585, en el “convento de San Francisco de Pátzcuaro [había] cuatro religiosos, uno Predicador”, p. 32. Los agustinos establecidos en Michoacán fundaron en 1602 la Provincia de San Nicolás de Tolentino, que nació de la división de la provincia del Santísimo Nombre de Jesús, con sede en la ciudad de México. Véase Silvia Figueroa Zamudio, “Los agustinos de Michoacán frente a las Reformas Borbónicas. El caso de Yuririapundaro (1753-1761)”, en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 12, 1988, p. 26.

⁴²⁷ Ruiz Caballero, “La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid...”, p. 43.

hospital y el Colegio de San Nicolás,⁴²⁸ en lo que seguramente obtuvo gran apoyo de los agustinos, recién instalados en la región.⁴²⁹

El traslado a la nueva sede estuvo lleno de incidentes y dificultades, en la que hasta los órganos y las campanas fueron objeto de discordia entre los que estaban a favor de permanecer en Tzintzuntzan y los partidarios de trasladarse a Pátzcuaro.⁴³⁰ La disputa por dichos objetos sonoros tuvo “carácter judicial”, y trascendió a convertirse en una denuncia contra el propio prelado Quiroga y contra la ciudad de Pátzcuaro.⁴³¹ Lo que ha trascendido de esta región michoacana es la rica y valiosa práctica musical católica desarrollada desde el siglo XVI. Así, Juan Martínez escribió en 1581 que en Pátzcuaro había gran variedad de “músicos de todo género de música y cantores”.⁴³² Por su parte, el cronista agustino Diego Basalenque destacó años después, en 1673, que los indios eran diestros en la construcción de “chirimías, flautas, trompetas, sacabuches [y] órganos...”.⁴³³ Y toda esta aportación era atribuida a la gestión del prelado Quiroga.

En esta sede se tuvo un temprano desarrollo musical, y las primeras noticias fueron sobre los cantores que “eran muy diestros” debido a que recibían instrucción del capellán Juan García, hacia 1549.

Entre 1547 y 1554, el prelado realizó un viaje a la península, y a su regreso formalizó la erección de la catedral, en 1554, siguiendo el modelo de erección de la catedral de México por parte del arzobispo fray Juan de Zumárraga. Había traído de España a algunos miembros del clero secular, “distinguidos por su virtud y letras”, además de “gran número de instrumentos y herramientas para las artes y oficios que había asignado a los pueblos de Michoacán”.⁴³⁴

⁴²⁸ José Guadalupe Romero, *Noticias para formar la historia y la estadística del Obispado de Michoacán*, Imprenta de Vicente García Torres, México, 1862, p. 11.

⁴²⁹ Figueroa Zamudio, “Los agustinos de Michoacán...”, pp. 25-26.

⁴³⁰ Véase Antonio Ruiz Caballero, “Campanas y órganos: los artefactos de la discordia en el traslado de la catedral de Tzintzuntzan a Pátzcuaro, siglo XVI”, en Lucero Enríquez (ed.), *IV Coloquio Muscat: Harmonia Mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*, UNAM, México, 2009, p. 103.

⁴³¹ Ruiz Caballero, “Campanas y órganos: los artefactos de la discordia...”, pp. 118-119.

⁴³² En *Relaciones geográficas del siglo XVI: Michoacán*, René Acuña (ed.), UNAM, México, 1987, p. 202.

⁴³³ Diego Basalenque, *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*, Morelia, Balsal, 1989, p. 238. Citado en Ruiz Caballero, “Campanas y órganos: los artefactos de la discordia...”, p. 123.

⁴³⁴ Romero, *Noticias para formar la historia y la estadística del Obispado de Michoacán*, p. 11. Óscar Mazín aclara que Quiroga, al tomar posesión como primer obispo de Michoacán,

Cabe destacar que la obra de Quiroga en la erección de la diócesis de Michoacán fue fundamental para articular el territorio bajo un mismo proyecto evangelizador y de gobierno. Desde su erección en 1536, esta primigenia diócesis fue sufragánea de la catedral de Sevilla, hasta 1547, cuando la de la ciudad de México, fundada en 1530, fue elevada al rango de arquidiócesis.⁴³⁵ Y en ese sentido, igual como lo hiciera la catedral de México con Cristóbal de Campaya, en 1549 el cabildo de Pátzcuaro ordenó traer libros de canto de la catedral de Sevilla, de manera que pudieran tener música en los oficios, la misa, y las procesiones, a las que asistían “el gran número de cantores y músicos con toda clase de instrumentos; los cantos litúrgicos, y especialmente los himnos traducidos a su propia lengua, compuestos por el anciano Obispo [Quiroga], quien me los había dado a mí, para que examinara su metro y su ritmo...”⁴³⁶

En 1580 se llevó a cabo un nuevo traslado de sede de Pátzcuaro a Valladolid, 15 años después de la muerte de Quiroga (1565). Estas fundaciones del prelado: el Colegio de San Nicolás, los pueblos-hospital de Santa Fe de México y de la Laguna, en Michoacán, y la de catedral de Pátzcuaro, que estaba en construcción, constituyen lo que Óscar Mazín llama la “tradicción fundacional del cabildo”,⁴³⁷ es decir, las instituciones primigenias en los que se fundamentó el proyecto de la Diócesis de los siguientes años, y hasta el presente. Se trata de una etapa de

en 1538, no existía aún el cabildo catedral como tal, aunque el prelado lo tenía previsto, además de que la Diócesis económicamente no podía soportar los costos para mantener un cabildo debido a su baja recaudación decimal. Fue hasta 1540 cuando Quiroga presentó a los primeros prebendados (cuatro canónigos, un chantre y el tesorero), y el número fue creciendo en los próximos años. Véase Óscar Mazín Gómez, *El cabildo catedral de Michoacán*, Colegio de Michoacán, México, 1996, pp. 83-84. Cfr. Romero, *Noticias para formar la historia y la estadística del Obispado de Michoacán*, p. 25. Romero sostiene que Quiroga fundó el primer cabildo catedral en 1554, aunque coincide con que en el inicio sólo se proveyeron nueve de las 27 prebendas (cargos en el cabildo), debido a la “cortedad de la renta”. López Moreno, *op. cit.*, pp. 50-51

⁴³⁵ Romero, *Noticias para formar la historia y la estadística del Obispado de Michoacán*, p. 26.

⁴³⁶ Cristóbal Cabrera, tratado *De solicitanda infidelium conversione, iuxta illud Evangelicum Lucae XIII, Compelle intrare*, transcripción de la parte histórica en Fr. Leopoldo Campos, OFM, “Métodos misionales y rasgos de Quiroga según Cristóbal Cabrera, Pbro.”, en *Don Vasco de Quiroga y Arzobispado de Morelia*, Morelia, Arquidiócesis de Morelia, México, Jus, 1965, pp. 143-145. Citado en Ruiz, “La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid...”, p. 68.

⁴³⁷ Óscar Mazín Gómez, *El cabildo catedral de Michoacán*, Colegio de Michoacán, México, 1996, p. 82.

inestabilidad y de traslados de la sede episcopal, en la que, pese a las múltiples dificultades, es posible detectar también las primeras manifestaciones musicales al servicio del oficio divino, la misa y las diferentes celebraciones religiosas, de manera que podemos considerar, por extensión, la tradición fundacional musical de la diócesis michoacana.⁴³⁸ En ésta notamos a los grupos de cantores dirigidos muy probablemente por algún organista o el chantre,⁴³⁹ pues el cargo de maestro de capilla aún no hacía acto de presencia, lo que puede significar que esta incipiente agrupación musical sólo estaba constituida por voces y el órgano.

Fue hasta 1586 cuando se dio el primer nombramiento de maestro de capilla, cargo que recayó en el clérigo Fabián Pérez, una vez que la sede episcopal había sido nuevamente trasladada a su lugar definitivo, Valladolid.⁴⁴⁰ Estos primeros nombramientos musicales en la nueva sede estuvieron marcados por la presencia de religiosos, tanto en el maestrazgo de capilla como en la sochantría. El canónigo Nicolás Martínez también fue nombrado maestro de capilla en 1589, además de sochantre interino, y el mencionado Fabián Pérez, dos años después fue nuevamente nombrado maestro, además de capellán de coro.⁴⁴¹ Otros de los músicos que fueron piezas claves para el establecimiento formal de la capilla musical vallisoletana fueron Frutos del Castillo, José Díaz y Domingo Pérez Castro, a quienes Mazín considera los verdaderos “fundadores” de la tradición musical michoacana.⁴⁴² Fueron contratados en 1589, el primero como maestro de capilla, el segundo como sochantre, y entre sus diversas actividades musicales

⁴³⁸ Cfr. Óscar Mazín Gómez, “La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de Valladolid de Michoacán (siglos XVI-XVIII)”, en *I Coloquio Muscat: Música, catedral y sociedad*, UNAM, México, 2006, p. 208. El autor sostiene que los “fundadores” de la tradición musical michoacana son Frutos del Castillo, José Díaz y Domingo Pérez Castro, contratados en 1589.

⁴³⁹ Cfr. Ruiz Caballero, “La música religiosa en Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, Morelia, Michoacán, 2005, p. 237.

⁴⁴⁰ Ruiz Caballero, “La música religiosa en Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, p. 237. Para mayores detalles del nuevo conflicto por el traslado de sede véase Ruiz Caballero, “La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid...”, pp. 79-94.

⁴⁴¹ Ruiz Caballero, “La música religiosa en Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, p. 238.

⁴⁴² Óscar Mazín Gómez, “La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de Valladolid de Michoacán (siglos XVI-XVIII)”, en *I Coloquio Muscat: Música, catedral y sociedad*, UNAM, México, 2006, p. 208.

estuvo la enseñanza del canto llano y el canto polifónico. Habrá que destacar que a Del Castillo le fue otorgada una canonjía en el cabildo catedral y gracias a ello “auspició una primitiva escuela de cantores”, con lo cual se pudo garantizar la presencia por lo menos de cantores en los oficios, pues era continua la falta de músicos experimentados.

Estos elementos fueron un rasgo que empezó a marcar una nueva etapa en el desarrollo musical de la capilla musical, etapa primera que, de acuerdo con Mazín, se extendería hasta 1630 y que se caracterizó por la contratación ininterrumpida y sucesiva de maestros de capilla, lo que indica que, al igual que la capilla guadalajareense, se trata de una etapa de establecimiento, fundacional, en que las capillas lograron un funcionamiento regular y constante. Se debe destacar de manera importante el hecho de que el nombramiento de un maestro de capilla implica diversos significados más allá de su enunciación y de su concreción, es decir: se cuenta con una persona diestra, especialista (maestro) con capacidades notables por encima de cualquier otro cantor o músico, capaz de dirigir a un conjunto (capilla) de músicos y cantores, quienes son sus iguales, pero diferenciados sólo por sus destrezas. Todos ellos puestos al servicio de la liturgia y distinguidos del resto de los sirvientes de la catedral por el oficio filarmónico, pero también responsables y custodios de una milenaria tradición musical. Esta encomienda otorgó a la capilla musical un importante status y en muchos casos de un notable prestigio social.

Enseguida presentamos un cuadro tentativo en el que registramos algunos de los primeros músicos de la catedral vallisoletana, proporcionando el mayor número de datos que la documentación nos puede hasta ahora brindar. Será interesante notar que algunos de estos músicos y cantores también formaron parte de la capilla musical guadalajareense.

Siglo XVII

Las capillas guadalajareense y vallisoletana

Con lo antes explicado se pretende establecer los antecedentes por los que la capilla musical atravesó, desde sus orígenes hasta su establecimiento en América. El siglo XVII presentó relativamente pocos cambios en ambos conjuntos musicales. El número de cantores de polifonía y canto llano aumentó con respecto al siglo anterior, al igual que la presencia de indígenas en el conjunto. No obstante los elementos comunes, como seguir compartiendo constantemente músicos y música, tuvieron elementos claramente diferenciados que brevemente se enunciarán en las siguientes líneas.

Para el caso de la catedral guadalajarensis habrá que destacar dos aspectos fundamentales de este periodo: primero, antes mencionado, la puesta en funciones de la nueva y definitiva catedral, en 1618. Esta ceremonia de Dedicación representa la inauguración del edificio y el inicio de su vida activa, por lo que se realizó una solemne procesión del antiguo templo dedicado a San Miguel, al nuevo recinto.⁴⁴³ El nuevo edificio debía ser aderezado para ponerlo a la altura “digna” de una catedral, de ahí que se hayan hecho varios pagos tanto a pintores, escultores y organeros.

En la parte musical se realizaron pagos por concepto de traslado de órganos, así como construcción de otros nuevos a cargo del organista y organero Diego Sigala, quien había trabajado en el traslado entre 1614 y 1618, bajo la supervisión del maestro de capilla y presbítero Luis Montes de Oca,⁴⁴⁴ quien había abandonado la capilla musical de Valladolid para venir a la neogallega,⁴⁴⁵ además de haber rechazado una oferta de la catedral de Puebla en 1602.⁴⁴⁶ Montes de Oca compuso además la música de acción de gracias por el establecimiento de la nueva catedral, misma que fue ejecutada en la ceremonia de Dedicación en 1618. Dos años más tarde aparece como parte del cabildo eclesiástico ocupando una ración que le otorgó el rey en 1620.⁴⁴⁷

⁴⁴³ Acta de cabildo de la ciudad de Guadalajara, en *Cuarto centenario de la fundación...* p. 12.

⁴⁴⁴ AHAG, Sección Gobierno, Serie Secretaría General, Fábrica General de la Diócesis, años 1584-1620, núm. de exp. 13, caja 1, 1620.

⁴⁴⁵ Archivo Histórico de la Catedral de Morelia (AHCM), Actas capitulares (AC), 03 de agosto de 1598.

⁴⁴⁶ Citado por Omar Morales, “La música en la catedral de la Puebla...”, p. 37. La laguna documental de este periodo en la catedral guadalajarensis es extensa, principalmente por la desaparición del libro IV de actas de cabildo, desde “tiempos de los españoles”, es por ello que los archivos de las catedrales de Puebla, Valladolid y otros, resultan más que valiosos para la historia neogallega.

⁴⁴⁷ Eucario López, “El cabildo de Guadalajara...”, p. 196. Véase AHCMAG, Sección Gobierno, serie Catedral, 1603-1683, caja 1, carpeta 10.

Cuadro II-2⁴⁴⁸

Algunos de los músicos de la catedral de Valladolid. Siglo XVI

Músico	Instrumento/ Plaza	Año	Comentarios
Juan de Alcalá	Cantor	1586	
Francisco Carrillo	Cantor	1588	
Andrés González	Cantor	1588	
Juan de la Cerda	Cantor	1589	
Lorenzo Zizique	Cantor	1589	Cantor indígena
Pablo Ziziqui	Cantor	1592	Cantor indígena
Francisco Muñoz de Valdivia	Cantor	1590	
Agustín Galván	Cantor	1592	
Gabriel López	Cantor	1596	
Alonso de Mraval	Cantor	1599	
Fabián Gutiérrez	Sochantre y maestro de capilla	1587	Español, músico de la catedral de México
Nicolás Martínez	Sochantre y maestro de capilla	1589	
Frutos del Castillo	Sochantre y maestro de capilla	1589-1628	Fue maestro de capilla y prebendado del cabildo
Diego de Ávila Cepeda	Maestro de canto	1593	
Alonso de Sosa			Fue músico en la catedral de Guadalajara
Domingo Pérez de Castro	Maestro de capilla	1594	
Luis de Montes de Oca	Sochantre y maestro de capilla	1594-1596	Fue maestro de capilla en la catedral de Guadalajara
Joseph Díaz		1597	Músico indígena
Juan de la Rosa	Bajón	1589	
Juan Pedro	Sacabuche	1592	Músico indígena
Juan Tzentembo (indio)	Bajón	1613	Músico indígena
Antonio de Alcalá	Capellán de coro	1609	
Martín Bravo	Capellán de coro	1594	
Diego de Ávila Cepeda	Capellán de coro	1593	
Fernando Hurtado		1588	
Gerónimo de Barraza		1589	
Cristóbal Franco		1593	
Francisco (indio)	Organista	1597	Músico indígena
Gazpar Martínez	Organista	1601	
Baltasar Olin (indio)	Organista	1597	Fue organista de la catedral de Guadalajara en 1580

Fuentes: Principalmente los libros de Actas de Cabildo de la Catedral de Morelia (ACCM), Libro I (1586-1614); Libro II (1615-1625).

⁴⁴⁸ Gran parte de estos datos fueron tomados de Ruiz Caballero, “La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid...”, por lo que agradezco su generosidad.

Hacia estos años, la catedral contaba con varios libros de misas, “kiries y glorias”, de comunes de santos, antifonarios y de oficios de difuntos, entre otros, según lo muestra el inventario elaborado precisamente con motivo del traslado de la sede al nuevo edificio.⁴⁴⁹ Además de las ceremonias registradas en el calendario litúrgico anual, como las misas dominicales y de los santos patronos, las de aguinaldo (Natividad), cuaresma y Semana santa, aniversarios, la capilla también participaba en festividades eventuales como recibimientos de funcionarios, defunciones o misas especiales solicitadas por particulares y procesiones. Sin duda, una de las más importantes era la de Corpus Christi, pues en esta ceremonia se involucraba el Cabildo del Ayuntamiento y el total de los feligreses y se realizaban danzas y comedias como la realizada en junio de 1627, con el “encierro del Santísimo Sacramento y hacer así mismo una representación de comedia que se había de hacer en la dicha iglesia [catedral] para lo cual estaba puesto un tablado...”.⁴⁵⁰ Para la procesión se adornaban las calles y se colocaban altares; se entonaban salmos al interior de la catedral y siempre se contaba con la participación de las cofradías y el pueblo en general.

Por su parte, la catedral vallisoletana tardaría un siglo más para concluir e inaugurar su nuevo edificio, lo que, conjugado con otros factores, resultó en periodos complicados para la capilla, especialmente hacia la segunda mitad del siglo. Hacia mediados del siglo, la capilla michoacana mantenía el fuerte intercambio de músicos con la neogallega y en su desarrollo musical mostraba un especial interés por los grandes compositores tanto europeos como los radicados en la Nueva España. Lo anterior se constata con el inventario de 1632 en el que se revela la existencia un “libros de pasiones” del mencionado maestro de capilla Frutos de Castillo, y de Hernando Franco, maestro de capilla en las catedrales de México y Guatemala. También se registra un “libro de misas de Morales” y “cuatro cartapacios de Guerrero”; ambos, Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero, músicos españoles representativos de la escuela de Sevilla y muy reconocidos tanto en la vieja como en la Nueva España.⁴⁵¹

⁴⁴⁹ AHCMAG, *Inventario de los bienes de la sacristía de la iglesia catedral hecho por el dr. don Diego Esquivel, tesorero de dicha iglesia y comisionado del señor obispo*, Sección Gobierno, Serie Parroquias/Catedral, exp. 23, 1603-1683, caja 1, 1603.

⁴⁵⁰ *Actas de Cabildo de la ciudad de Guadalajara, volumen primero 1607-1635*, 5 de junio de 1627, fol. 126, versión paleográfica de José Luis Razo Zaragoza, Ayuntamiento Constitucional de Guadalajara, IJAH, INAH, Guadalajara, 1970, p. 328.

⁴⁵¹ Véase Robert Stevenson, *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*, Alianza Música, España, 1992. El autor le dedica un amplio estudio a estos músicos, además

Además de estos compositores, los músicos locales desarrollaban una dinámica carrera entre las catedrales de la región (Valladolid, Guadalajara y Durango), y en algunas ocasiones era clara la resolución económica como motivo de su traslado de una catedral a otra. José de Paz había abandonado el magisterio de la capilla guadalajareña (a la que llegó en 1635) para trasladarse a Valladolid donde fue nombrado maestro de capilla en 1654. De Paz insistió establecerse definitivamente en la sede vallisoletana y solicitó al cabildo “ayuda de costa” para solventar su situación financiera por las “deudas que dejó en Guadalajara”. Pese a esta compleja situación en la que lo económico permeó de manera distinta a cada sede catedral, en la segunda mitad del siglo la catedral michoacana experimentó una especie de “repliegue progresivo sobre sí misma”, debido principalmente a tres factores que Mazín enumera como: “su escasa población, su relativo aislamiento geográfico y la carestía de la vida”.⁴⁵² Esta complicada situación económica trajo como resultado dos asuntos dignos de nombrarse: primero, la permanencia y marcada presencia de indios en la capilla, debido precisamente a que eran ellos quienes estoicamente solían soportar los bajos salarios de la capilla. Muchos de estos indios músicos y cantores solían durar entre 30 y 40 años al servicio de la capilla, mientras que los filarmónicos criollos o españoles salían de la catedral a buscar otras oportunidades, como fue el caso de Diego Xuárez, Martín Casillas, y el “cahupín” José Moreno Matajudíos, entre otros, quienes decidieron trasladarse a la capilla guadalajareña hacia finales del siglo. Por otra parte, los músicos que el cabildo michoacano decidía conservar a toda costa, les ofrecía la posibilidad de incorporarlos al cabildo con alguna prebenda, como fue el caso del sochantre Diego Ruiz, el mercedario José Benítez y el cantor Agustín de Leyva.⁴⁵³ Estos músicos solían ser muy preciados debido a sus múltiples habilidades musicales como tocar varios instrumentos, hacer arreglos para las voces, dar lecciones de música, y hasta reparar libros y papeles de música, de manera que ambas catedrales solían rivalizar a través de ofrecerles mejores salarios, como en algunas ocasiones lo hizo el cabildo de Guadalajara, por lo que el vallisoletano expresó que por ello, a los músicos “en Guadalajara le[s] hacían conveniencia”.⁴⁵⁴

de Thomas Luis de Victoria, a quienes considera los más grandes músicos del siglo de oro español.

⁴⁵² Mazín, “La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de Valladolid”, p. 211.

⁴⁵³ Mazín, “La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de Valladolid”, p. 211.

⁴⁵⁴ Mazín, *El cabildo catedral de Valladolid Michoacán*, p. 239.

La segunda situación es que este repliegue generó la formación de lo que Mazín llama una “tradición local”, a raíz de verse en la necesidad de echar mano de sus propios recursos y posibilidades, y en lo que la “escoleta” (escuela de música) tuvo un papel decisivo en la preparación de sus propios músicos, aunque fue tal el desarrollo de la enseñanza musical que pronto la escoleta recibió aprendices de otras partes del reino, como Querétaro y Lagos. En esta introspección, el cabildo contrató a sus maestros de capilla locales, sin necesidad de ofrecer la plaza por medio de edictos y oposición, como se suponía que debía hacerse, de manera que se recurría tan sólo a las recomendaciones que los canónigos de otras catedrales hacían sobre los músicos conocidos y de trayectoria más o menos conocida. Este mecanismo de la recomendación, como medio para hacerse de músicos, fue una característica de ambas catedrales, y de otras del reino novohispano. La documentación revela que sólo hasta entrado el siguiente siglo se realizaron exámenes de oposición a las maestrías de capilla (ver cap. III: Los músicos), debido seguramente a una mayor presencia de músicos tanto europeos como locales. Y de tierras europeas habrá que destacar la presencia de músicos italianos quienes llegaron a marcar un interesante curso histórico de la música novohispana.

Como se mencionó anteriormente, la relación de Arnaldo de Ysassy (1648) describe puntualmente el “servicio y adorno de la catedral” y destaca que sus oficios divinos, misas mayores y demás servicios litúrgicos se cumplían con “grande solemnidad y pompa”, gracias al esmero del obispo y a que tenía “muy buena música de órganos, flautas, chirimías, trompetas y cantores de muy buenas voces con otros instrumentos”.⁴⁵⁵ La relación de Ysassy da muestra clara de su amplio conocimiento de la historia y del arte, puesto que su descripción ofrece ricos y puntuales detalles sobre la arquitectura de la catedral y de las solemnes fiestas que en ella se realizaban, pero también las realizadas extramuros, especialmente las procesiones de Semana santa. Era tal la disciplina en las iglesias que tenían escuela donde los niños aprendían a leer y escribir, canto llano y polifonía, y “a tocar todo género de instrumento para la celebración de los oficios divinos... toque de campanas...”, de manera que las “misas de las fiestas y domingos del año se cantaban con más música y solemnidad que en las catedrales...”.⁴⁵⁶ En la práctica musical, estas ciudades mantuvieron siempre una preocupación por contar con el suficiente capital humano (músicos, pintores, arquitectos, cons-

⁴⁵⁵ Francisco Arnaldo Ysassy, *Demarcación y descripción del obispado de Michoacán...*, en Berthe y Mazín, *Reinar por 'relación y noticia'...*, p. 186.

⁴⁵⁶ Ysassy, *Demarcación y descripción del obispado de Michoacán...*, p. 196.

tructores de instrumentos y demás) con el fin de que los servicios litúrgicos lucieran “con decoro”.

La capilla vallisoletana, hacia finalizar el siglo XVII, su personal más estable fue el indígena, como sucedió con la organistía de la catedral de Guadalajara, misma que fue ocupada por el “indio cacique” proveniente de San Juan de los Lagos, Felipe Mauricio, en 1633. Tras haber sostenido una larga disputa con el mayordomo del templo de Nuestra Señora de San Juan, por motivos de malos pagos, solicitó al obispo de Guadalajara, Juan Sánchez Duque de Estrada, su autorización y venia para trasladarse a esta ciudad, en donde pidió ser examinadas sus capacidades organísticas. Mauricio fue admitido de inmediato para ocupar la primera plaza de órgano, la que tuvo desde 1642 hasta su muerte en 1693. Más de cincuenta años de manera ininterrumpida estuvo Felipe Mauricio ofreciendo sus servicios como organista, de manera que representó una etapa de consolidación y de un notable desarrollo de la capilla. Tras su muerte, los últimos años del siglo fueron complicados para la ocupación de la plaza de organista mayor; Mauricio marcó un largo periodo de relativa tranquilidad para la tarea de este instrumento (más de cinco maestros de capilla pasaron ante él), del mismo modo en que otros músicos y cantores indígenas también fueron pieza clave en el conjunto, como el caso del “indio de Guentitan que toca bajoncillo”, Diego Jacobo, quien por lo menos desde 1677 formó parte de la agrupación y lo hizo de manera ininterrumpida hasta el final del siglo.

Como una prolongación de lo experimentado en el siglo anterior, las capillas musicales del XVII se destacaron por la fuerte presencia de cantores y ministriles indígenas, y producto tal vez de la implementación de las escoletas (instrucción de música), que era una indicación contenida en el III Concilio Provincial Mexicano (1585), que señalaba de manera específica que en las catedrales fundadas se tuviera un lugar específico donde hubiera “escoleta para todos, tanto para beneficiados como para los demás cantores y ministros y sirvientes de la iglesia”.⁴⁵⁷ En este espacio debían reunirse para “ser enseñados, e instruidos en el canto figurado y contrapunto [...] y se cuide con todo esmero de que oportunamente se prevengan por los cantores las cosas que con canto figurado hayan de cantarse en los maitines”.⁴⁵⁸ Esta indicación conciliar fue desarrollada de manera distinta en cada sede del reino, y en el caso de Valladolid fue de gran

⁴⁵⁷ *Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V*, ilustrado y anotado por Basilio Arrillaga, edición de Mariano Galván Rivera, segunda edición en latín y castellano, Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, Barcelona, 1870, p. 507. El subrayado es mío.

⁴⁵⁸ *Concilio III*, p. 507.

importancia al grado de generar una tradición de músicos locales de fuerte arraigo; mientras que en el caso de Guadalajara parece que esto sucedió hacia la última década del siglo y las primeras del siguiente, cuando el mencionado maestro de capilla Martín Casillas, se trasladó de Michoacán a Guadalajara y echó a andar un proyecto de enseñanza musical que logró hacer de la escoleta una verdadera escuela de música, que para su funcionamiento se valió de los mejores músicos de la capilla. Es decir, que para que un músico fuera contratado en la capilla, le era impuesta la obligación de impartir ciertas horas de clase en la escoleta, según fuera el instrumento o voz que ejecutara. El siglo XVII pues, había establecido algunas bases para que un nuevo cambio en la capilla y en la música del XVIII floreciera, como será comentado enseguida.

Siglo XVIII

Sin duda que el siglo XVIII fue el más dinámico en términos de transformación musical, y con ello, la estructura de su capilla, aun cuando se considere como el periodo de decadencia del barroco novohispano y peninsular. De hecho, podríamos decir que tales transformaciones musicales fueron factores decisivos que marcaron el fin de una gloriosa etapa de la música sacra (polifonía barroca), y el inicio de otra fuertemente marcada por los adelantos tecnológicos aplicados al desarrollo de instrumentos musicales, y por la fuerte presencia de músicos italianos en la península ibérica, y por extensión, en la Nueva España. Este proceso identificado como de “italianización” se reveló en diferentes áreas del quehacer musical, como la incorporación en la capilla de determinados instrumentos musicales (violín, viola, violón, arpa, clavicordio, oboe, clarín y flauta travesera), así como la modificación del repertorio a través del uso de recursos musicales propios de la música secular, principalmente de la ópera (arias, solos, instrumentos obligados, entre otros). Es de esperarse que la introducción de nuevos timbres influyera en la producción musical litúrgica, aunque el sector más conservador del cabildo eclesiástico se opusiera a dichas innovaciones.

En este sentido, lo que debemos destacar es que los más fuertes cambios experimentados por la capilla musical fueron precisamente en la incorporación de estos nuevos instrumentos que antes la Iglesia se había negado a aceptar, pero que las circunstancias históricas no daban lugar a otra cosa. Tales circunstancias se narrarán enseguida de manera breve, dejando para el capítulo IV: Los instrumentos, los detalles de la gradual incorporación de las nuevas sonoridades.

Lo italiano como factor de “modernidad musical” novohispana

La historiografía novohispana nos señala que el siglo XVIII se caracteriza por ser un periodo cargado de transformaciones y de contradicciones. Y si bien se

ha creído que no habían sucedido grandes cambios a la entrada de la nueva casa reinante en España (los Borbones en 1701 con Felipe V) lo cierto es que desde los primeros años de su reinado se implementaron algunas medidas que terminarían influyendo y afectando la administración de su reino y de las colonias americanas. Y precisamente es en la política eclesiástica en donde mejor se puede apreciar esta transición borbónica desde 1701, pues debemos recordar que el nuevo monarca, como Patrono de la Iglesia en América, impuso fuertes reformas para lograr un control más eficaz sobre los clérigos y religiosos, debido a que el clero español no había actuado a su favor durante la guerra de sucesión. En este hecho fue clave la figura de Melchor Macanaz, fiscal del Consejo de Castilla, quien en 1713 redactó su famoso Pedimento en el que criticó duramente a ambos cleros destacando su “injustificable concentración de bienes, [misma] que contrastaba con la pobreza de las parroquias que administraban”, entre otras fuertes observaciones.⁴⁵⁹

Por otra parte, en relación con asuntos musicales, el rey había mandado eliminar los sueldos fijos de los constructores de instrumentos de su capilla real, para pagarles solamente “por obras realizadas”. Esta política de precaución y protección económicas provocó que algunos constructores consideraran la posibilidad de venir a América con la esperanza de encontrar mejores oportunidades para su oficio. En este marco, llegó a Nueva España del organero aragonés José Nassarre, en 1727, quien tres años después construyó el más grande órgano que hubiese la catedral,⁴⁶⁰ y en 1734 pasó a Valladolid a construir el órgano de tribuna de aquella catedral, como quedó dicho.⁴⁶¹ Dicho sea de paso, Nassarre construyó también el órgano de la catedral de México, que es el único de él que sobrevive hasta nuestros días.

Aunque la presencia italiana en la península ibérica, y su consecuente influencia en el desarrollo musical ibérico (con mayor énfasis en ciertas regiones que en otras) tiene una amplia historia desde el siglo XVII,⁴⁶² por ahora interesa destacar lo sucedido a partir del siglo XVIII. Un elemento fundamental en

⁴⁵⁹ Melchor Macanaz [1713], *Pedimento*, Imprenta de Benavides, 1841.

⁴⁶⁰ Cristóbal Durán, “Los órganos de Nazarre de la catedral de Guadalajara, 1727-1730”, en 4° Coloquio Musicat, *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009.

⁴⁶¹ Guerrero Ramírez, Angélica, *El órgano histórico en Michoacán. Aspectos documentales*, Edición de la autora, México, 2013.

⁴⁶² Véase, Andrea Bombi, *Entre tradición y modernidad. El italianismo musical en Valencia (1685-1738)*, Institut Valencià de la Música, España, 2011; Álvaro Torrente, “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740”, en Malcom

la contextualización de la presencia italiana en España y Nueva España, es el hecho de que los nuevos reyes borbones (desde 1701) habían contraído matrimonio con mujeres de casas reales italianas, lo que propició que compañías de ópera de aquellas tierras llegaran a la península ibérica y que muchos de sus músicos formaran parte de la capilla real, como los famosos Domenico Scarlatti⁴⁶³ y Luigi Boccherini, por mencionar sólo dos de ellos. Esta oleada de músicos italianos fueron recibidos por los músicos del rey: Sebastián Durón, en 1703 y José de Torres Martínez Bravo, desde 1716. Durón y Torres fueron claves para la difusión en España de la música italiana y sus innovaciones, tales como el desarrollo de arias, recitativos y solos. Y aunque dos estos músicos españoles, fuertemente influidos por la tendencia operística italiana, no vinieron a América, su música sí atravesó el Atlántico y fue ejecutada en diversas catedrales novohispanas, incluyendo las dos que ocupan este estudio, como podrá constatarse en el capítulo sobre el repertorio.

Por último, vale la pena señalar que la presencia de estos filarmónicos de la península itálica, en la ibérica, fue mucho más marcada después de 1714, cuando el rey Felipe V contrajo segundas nupcias con Isabel de Farnesio, quien de manera imperiosa realizó fuertes cambios en su corte entre los que podemos señalar a los músicos italianos que ocuparon las tres plazas más importantes de violín, así como la instrucción de canto y de órgano.⁴⁶⁴ Entre los músicos que integró a su corte se encontraba el romano Felipe Falconi,⁴⁶⁵ quien además se encargó de la enseñanza musical de los infantes de la casa real, y en ocasiones fungió como maestro de la capilla imperial.

Debemos destacar también que tras el incendio del real alcázar, en 1734, siendo maestro de capilla el mencionado José de Torres, se destruyó todo el acervo musical existente hasta entonces, lo que provocó que éste fuera reemplazado por un repertorio casi en su totalidad italiano. Ello hace que consideremos esto como parte de la explicación de que en las catedrales de Guadalajara y Valladolid se cuente con música manuscrita de Giovanni Bassanni (h1650-1716), Giovanni Baptista Melle (h1694-h1752), Giovanni Brevnic (h.1650-h.1726), o

Boyd y Juan José Carreras (edits.), *La música en España en el siglo XVIII*, Cambridge University Press, Madrid, 2000.

⁴⁶³ Clavicembalista, maestro de Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI, hijo de Felipe V y María Luisa de Saboya (Adolfo Salazar, *La música de España*, p. 261).

⁴⁶⁴ Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española. Siglo XVIII*, tomo 4, Alianza Música, España, 1985, p. 42.

⁴⁶⁵ En el inventario del maestro de capilla de la catedral de Valladolid, Gavino Leal, se encontró una obra de Felipe Falconi. Ver cap. III: Los músicos.

Guiseppe Maria cambini (1746-1825), sin que estos hayan pisado tierras americanas.

Estos elementos musicales profanos, de tradición italiana, pronto fueron incorporados en el ámbito a la “música de los templos”, provocando con ello fuertes protestas por el sector más conservador del alto clero. Y del mismo modo, algo que sorprende a primera vista es que estas innovaciones musicales en la península, y sus respectivas protestas, repercutieron casi de inmediato en las posesiones de ultramar, pues en la misma década (1720’s) se habían introducido ya en la capilla violines, violoncelos, clavicordio y oboes, y poco después los fagots y el serpentón. Esta innovación temprana nos indica que las catedrales novohispanas parecían estar al día en las novedades sonoras del Viejo Mundo, incluso en ocasiones adelantándose a algunas catedrales peninsulares, lo que evidencia una mayor actitud progresista, o por lo menos un temprano conocimiento de lo que sucedía al otro lado del Atlántico.⁴⁶⁶ Y curiosamente el uso del violín y el violón en las catedrales novohispanas está vinculado a músicos italianos que en el caso de Guadalajara, formó parte de la capilla el violinista y compositor Santiago Billoni; en la de México, el romano Benito Martino; en Puebla, Luis Catalani, y en Valladolid, José Beltrán Cristofani, por sólo mencionar algunos.⁴⁶⁷

Renovación instrumental en la capilla guadalajareense (cuerdas y alientos)

Si bien en el capítulo sobre el desarrollo de los instrumentos en las catedrales se hablará ampliamente sobre el tema, baste por ahora señalar algunas generalidades, sólo en la medida en que estos cambios surtieron efecto directo en la constitución de la propia capilla como corporación. Fue así como en 1697 apareció el primer arpista de planta en la nómina de los músicos, y tan solo cinco años después se contaba con tres plazas de arpistas (José Musientes, Marcos Garzón y Antonio Zamora). Esto era una situación inédita en la catedral guadalajareense, como todo lo narrado a continuación. Tres años antes la capilla empezó a contar con un violonero, aunque de manera intermitente. Pedro de la Torre por ejecutarlo eventualmente en la capilla, y sin recibir salario alguno.⁴⁶⁸ Era la primera vez que se escuchaba un violón en la iglesia catedral, y entre el acompañamiento del arpa y la profundidad del violoncelo, la capilla inició una serie de

⁴⁶⁶ Javier Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, pp. 251-252.

⁴⁶⁷ Véase Javier Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, Vol. I, Tesis Doctoral: Doctorado en Historia y Ciencias de la música, Universidad de Granada, Granada, 2007, p. 195.

⁴⁶⁸ AHAG, AC, L7, 15 de enero de 1694, fol. 301v.

transformaciones que no se detuvo durante los siguientes doscientos años. Las cuerdas parecían empezar a interesar a los canónigos, de manera que en 1702 “...admitían y admitieron a dicho Juan Antonio López por músico violonero y suplente de arpa...”.⁴⁶⁹ Diez años después llegaron a la capilla tres violonistas (Sebastián de los Reyes y los hermanos Juan y Francisco Quinto) para dar mayor cuerpo a las voces con sus instrumentos graves.⁴⁷⁰ En 1723 se introdujo el más pequeño de las cuerdas frotadas: el violín,⁴⁷¹ mientras que entre 1710 y 1730 el instrumento había sido introducido en diversas catedrales novohispanas (Ciudad de México: 1710; Valladolid: 1719; Puebla: 1723; Durango: 1730).⁴⁷²

Otro de los instrumentos cordófonos que marcó una modificación tímbrica importante fue el clavicordio o clave, que se compró en 1726 por “mandato de los señores venerable deán y cabildo”.⁴⁷³ Para los músicos que desearan aprender a tocar el órgano, el clavicordio resultó efectivo para la enseñanza-aprendizaje de los instrumentos de tecla y para acompañar pasajes solistas (arias), muy desarrollados en la segunda mitad del siglo.⁴⁷⁴

Estos instrumentos de cuerdas frotadas y de tecla siguieron formando parte de la capilla musical durante todo el resto del periodo colonial y posterior, según consta en los inventarios y en los informes financieros que registran la compra de estos y otros instrumentos musicales.⁴⁷⁵

El oboe fue otra innovación tímbrica que sustituyó a la antigua chirimía, y fue una importante contribución a la afinación precisa. Algunos músicos llegaron a

⁴⁶⁹ AHAG, AC, L7, 29 de agosto de 1702, fol. 348v.

⁴⁷⁰ AHAG, AC, L 8, 28 de noviembre de 1712, fol. 057v.

⁴⁷¹ AHCG, AC, L 9, 27 de abril de 1723, fol. 025v, 026f.

⁴⁷² Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”.

⁴⁷³ AHAG, “Cuenta y relación jurada que da el muy ilustre señor venerable deán y cabildo de esta Santa Iglesia católica, el señor arcediano de ella, doctor don Salvador Jiménez Espinoza de los Monteros, como tesorero que fue de su fábrica cuatro años y fueron de 1726, 727, 728 y 1729”, Sección Gobierno, Serie Secretaría, Año 1720-1738, Caja 1, Expediente 6, Ficha 6, 28 de febrero de 1731, s/ fol. La catedral de México documenta su uso en 1715, en Marín López, “Tradición e innovación...”

⁴⁷⁴ Fue la nación italiana precisamente la que había producido una gran cantidad de clavicembalistas y tratados sobre el instrumento y no es imposible que el propio Rueda los conociera (Pestelli, 1999, pp. 18-22).

⁴⁷⁵ AHCMAG, Reporte de Antonio Mauricio de Ortega, “dueño de recua”, Sección Gobierno, Serie Secretaría, Año 1720-1738, Caja 1, Expediente 6, Ficha 6, 23 de julio de 1742, s/ fol.

tocar más de un instrumento, como Cristóbal Gallardo que además del violín y el oboe, tocaba el clarín.⁴⁷⁶ Esto generó que en la capilla se creara una nueva plaza: maestro de instrumentos, que para muchos ministriles se convirtió en un cargo bastante deseado puesto que representaba menores responsabilidades que un maestro de capilla. Si bien una obra musical podía estar escrita para una dotación breve de instrumentos, ser un multi-instrumentista daba la posibilidad de una mayor participación en la capilla, y por consiguiente, un mayor ingreso económico.

Otro atrevimiento innovador en la capilla fue la introducción del serpentón: instrumento de registro bajo que apenas hacia finales del siglo XVII francés era parte de la remodelación de todos los instrumentos de aliento madera. Entre 1750 y 1780 fue ejecutado por José Antonio Segura y Felipe Ugalde, y el propio José María Placeres compuso una *Misa a cuatro voces (Assumpta est)* en la que lo incluyó, además de flautas y violines. Uno de los músicos más interesantes de fin de siglo fue el multi-instrumentista Ignacio Ortiz de Zárate, quien en 1800 solicitó ingresar a la capilla para tocar el “violón, serpentón, violín, viola y timbales”.⁴⁷⁷ Sus facultades musicales son un reflejo claro de la variedad instrumental de la capilla, y con ello, de su carácter vanguardista.

Al iniciar el siglo XVIII, la capilla musical estaba conformada por dieciocho músicos aproximadamente, entre cantores e instrumentistas, de los cuales en algunos no se especifica el instrumento que ejecutaban. Al mediar el siglo, el número de integrantes se había elevado a 32, y en la medida que un nuevo instrumento era incorporado, eso significaba que la capilla podía crecer aún más. Hay que señalar que la variedad de instrumentos utilizados, al mismo tiempo repercutía en la música ejecutada, la cual debió ser con mucho mayor cuerpo sonoro, como se explicará en el capítulo respectivo. Hacia el final del siglo, durante el gobierno del dominico Antonio Alcalde y Barriga (1771-1792), el número de músicos de la capilla fluctuaba alrededor de 40 músicos, incluyendo a los cantores de polifonía, y se ejecutaban todos los instrumentos antes mencionados. Una ligera comparación con la capilla primigenia de 1570, nos da idea no solo de la evolución instrumental, sino del pensamiento y de la conciencia estética que prevaleció en el medio artístico, principalmente en la pintura, la arquitectura, y por supuesto en la música.

Por otra parte, todo apunta a que esta corporación tapatía nunca se organizó en un gremio musical, como lo hicieron los zapateros, herreros o carpinteros,⁴⁷⁸ por lo

⁴⁷⁶ AHAG, Libro de Actas núm. 9, 27 de abril de 1723, fol. 025v, 026f.

⁴⁷⁷ AHAG, Libro de Actas núm. 15, 24 de septiembre de 1800, fol. 123v-124f.

⁴⁷⁸ Manuel Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España, 1521-1861*, EDIAPSA, México, D.F., 1954. Este autor, citando a José María Marroquí, sostiene que en la ciudad de México los músicos sí estuvieron agrupados en

que sostengo que fue la propia capilla en sí la que propició o facilitó la acción solidaria y de hermandad, además de musical, pues respaldados en ella, era frecuente que se unieran y solicitaran de manera colectiva aumentos de salario, o bien, para denunciar ante el cabildo abusos o malos manejos de dineros, logrando a su favor en ocasiones que el maestro de capilla fuera multado, como sucedió en 1734, con Bernardo Casillas, y con José Rosales en 1743. Estas acciones propiciaron beneficios tanto en lo individual como en lo colectivo y en lo familiar (ver cap. III: Los músicos). En 1769, músicos y cantores retomaron la reintegración de la “hermandad” que desde hacía años habían iniciado. Dicha hermandad consistía, entre otras cosas, en generar una especie de fondo de ahorro para prever gastos funerarios cuando ello fuera requerido, o incluso, para pagar las deudas que el difunto músico haya dejado. En ella se integraron no sólo músicos, sino:

... secretario y sacristán mayor y menor, maestro de ceremonias, penitenciario, capellanes de coro, contadores, oficiales, organistas, ministros de capilla, y demás que al coro concurren, pertiguero y campanera de esta santa iglesia en que extendiendo la hermandad, que de algunos años a esta parte han llevado dichos ministros, en la contribución de cincuenta pesos que prontamente se han ministrado a beneficia para el entierro de los que han fallecido, cargándose igualmente a todos los que a este pacto concurrieron, piden aprobación del que ahora entre todos se ha celebrado, para que entre todos se reparta la misma contribución luego que alguno fallezca...⁴⁷⁹

La mayor parte del tiempo fue el maestro de capilla el encargado de administrar estos dineros, de manera que el conjunto musical tuvo este elemento que propició una mayor unidad y cohesión.

Renovación instrumental en la capilla michoacana (cuerdas y alientos)

Hacia 1712 la capilla michoacana contaba con 16 músicos, de los que 7 eran cantores, 6 de aliento, uno de cuerda (arpa), y dos más desconocidos, con una renta anual de alrededor de 2600 pesos, más obvenciones, es decir, las participaciones eventuales. Según una breve relación de 1718, la capilla contaba con un “terno de chirimías, un sacabuche, un bajón grande, un bajón de tenor me-

México, e incluso tuvieron su propia cofradía dedicada a “Nuestra señora de la Antigua o *Concordia*”, pp. 87-91. Véase también José Olmedo, *Artesanos tapatíos. La organización gremial en Guadalajara durante la Colonia*, Universidad de Guadalajara, INAH, Guadalajara, 2002.

⁴⁷⁹ AHAG, Libro de Actas núm. 12, 2 de junio de 1769, fs. 82f.

diano, dos chicos de tiple y un falquete”.⁴⁸⁰ El arpa también marcó el inicio para incorporar nuevos timbres de cuerda a la capilla michoacana. Fue así como hacia la década de 1730, la capilla ya contaba entre sus ministriles a violinistas, violonistas y contrabajos. Hacia 1751, el cabildo vallisoletano se propuso reorganizar la capilla a través de aplicar exámenes a sus miembros (práctica que en Guadalajara también se había implementado desde inicios del siglo), y elaboró una lista de los instrumentos y voces que deberían componerla. En ella se destaca el uso de violines, violón, tololoche y oboe, así como el número de 26 plazas de músicos y cantores, con una renta de 7,850 pesos anuales, es decir, el doble en número de músicos, y el triple en dinero destinado al conjunto. Esto evidencia claramente el nuevo plan que se tenía contemplado para la capilla michoacana, que según Violeta Carvajal, este rediseño musical implicó “un antes y un después” en el conjunto, pues incluyó la reelaboración de las reglas y ordenanzas y la nómina de pagos.⁴⁸¹

En la semana santa de 1773, el chantre Sotomayor consideró como prioridad el contratar tres plazas más de violines y dos de flautas, dos trompas (cornos), y un octavino (especie de pequeño virginal). Este número y variedad tímbrica representó un total exceso para los capitulares más tradicionalistas, por lo que nuevamente se propusieron reorganizar la capilla con el fin de lograr un equilibrio entre voces e instrumentos y formar un “cuerpo ordenado”, pues los capitulares consideraban que la capilla había atropellado el “respeto” y la “santidad” del lugar, pues para entonces ya incluía clarines, trompas y timbales. En estas nuevas disposiciones se renovó la autoridad del maestro de capilla, a la sazón, Carlos Pera, a quien “todos los individuos de la capilla” deberán mostrar “una entera subordinación y obediencia en cuanto sea respectivo a su ministerio, de modo que las funciones de dentro y fuera de esta Santa Iglesia cada músico ha de hacer lo que el maestro le mandare sin poderle repugnar...”.⁴⁸² Al mismo tiempo, la regulación alcanzó las obligaciones de los músicos, que algunas indicaciones fueron nuevas y otras sólo se reforzaron. Se recordaba que todos los instrumentistas estaban obligados a “enseñar en el respectivo de su plazas a uno, dos y hasta tres monaguillos que se le encomienden por el señor chantre sin más

⁴⁸⁰ Citado en Violeta Paulina Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, Tesis Doctoral: Ciencias Humanas: Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán, 2014, p. 269. Por “falquete” probablemente refiera a un instrumento falsete de registro bajo.

⁴⁸¹ Violeta Paulina Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, pp. 269-270.

⁴⁸² AHCM, AC, L 34, 27 d abril de 1781, fol. 38-40f.

estipendio que el que tiene de asignación su plaza...”.⁴⁸³ A esto había que agregarle la restricción también añeja de no permitir la participación de los músicos de la catedral fuera de ésta, so pena de ser multados y tal vez expulsados. Todas estas ordenanzas de alguna manera eran respondidas por los músicos quienes siempre alegaron que la “cortedad” de sus salarios en ocasiones los obligaba a ejercer en otros espacios en los que sus conocimientos eran también aprovechados. Defendían pues la variedad sonora de la capilla (a la que algunos canónigos se rehusaban) sosteniendo que gracias a ello esta catedral “adelanta a otras en su música”. Incluso el propio maestro de capilla, Carlos Pera, argumentaba que “los oboes sirven de tiples en primeras y segundas clases, y la flauta sirve en primeras clases”. Es decir, que ante la falta de voces, o en ocasiones por su baja calidad, los instrumentos resolvían el problema, que por lo regular éstos solían ser de buena calidad.

Finalmente, hacia 1779 la capilla musical michoacana siguió creciendo de manera importante, pues llegó a contar con “tres sochantres, un maestro de capilla dos organistas, once capellanes de coro, dieciocho instrumentistas y doce infantes o niños cantores; cuarenta y siete miembros en total”.⁴⁸⁴ Muchos de estos cantores habían sido preparados en el Colegio de Infantes, fundado en 1765-69, por lo que habría que agregar que esta fundación⁴⁸⁵ presentó un adelanto en la preparación de músicos, que en el caso de Guadalajara se sólo pudo igualar con la escoleta y con un amplio programa de instrucción.⁴⁸⁶

Sobre la composición étnica

Además, ambas capillas parece que durante el siglo XVIII sufrieron una especie de blanqueamiento con relación a la participación indígena, sea en el canto o en los instrumentos. La composición étnica de las capillas siempre fue muy variada. Al igual que tuvieron músicos venidos del Viejo mundo, durante los dos primeros siglos de vida colonial estuvieron marcadas por una importante presencia indígena, situación que se fue modificando al iniciar el siguiente siglo cuando su participación se fue reduciendo cada vez más aunque en realidad

⁴⁸³ AHCM, Libro de Actas núm. 34, 27 d abril de 1781, fol. 38-40f.

⁴⁸⁴ Ruiz Caballero, “La música religiosa en Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, p. 242, cita a Bernal Jiménez, Miguel, *La música en Valladolid...*, p. 18.

⁴⁸⁵ Violeta Paulina Carvajal Ávila, “El Colegio de Infantes del Salvador y Santos Ángeles. Semillero de la tradición musical de la Catedral de Valladolid de Michoacán”, Tesis de Maestría, El Colegio de Michoacán, 2010.

⁴⁸⁶ Durán Moncada, “La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara, 1690-1750”, Tesis de Maestría en Historia de México, Universidad de Guadalajara, 2010.

no desapareció por completo, y por fortuna.⁴⁸⁷ Al iniciar el siglo XVIII la capilla guadalajareña aún contaba con varios músicos y cantores indígenas, pero hacia 1719, cuando el cabildo buscaba voces para el coro, expresó que prefería fueran “españoles y personas decentes”. La participación indígena siempre fue fundamental en la capilla, como se explicó arriba, aunque su participación estuvo regulada en ciertos periodos más que en otros.⁴⁸⁸ En el caso de la capilla vallisoletana, ante la importante presencia de indios, el mencionado Colegio de Infantes “reforzó la tendencia a excluir a los no españoles o criollos de la capilla”, es decir, que dentro de sus varios objetivos estaba “de un intento de depuración de la capilla musical”.⁴⁸⁹

En 1771 se realizó del IV Concilio Provincial Mexicano, que aunque no fue aprobado por el Vaticano, en él se evidenció gran parte de la problemática de la Iglesia novohispana cuando el sector más conservador del alto clero planteó, entre otras cosas, eliminar de las capillas catedrales el canto figurado (polifonía) y los violines, argumentando que la capilla papal no admitía instrumentos musicales.⁴⁹⁰ La propuesta no prosperó. Lejos de desterrar las formas e instrumentos musicales, estos se fueron sumando con mayor intensidad e hicieron de la capilla el espacio propicio para que los músicos desarrollaran una amplia y variada carrera musical, con la posibilidad de hacerlo al margen de una preparación eclesiástica. Es decir, sus músicos y cantores (sean españoles, mestizos o indios) podían participar en la liturgia sin ser religiosos. Hay que recordar que la escoleta, la otra institución de la catedral que preparaba a músicos, en lo estrictamente musical dependía directamente de la capilla. Ambas corporaciones (capilla y escuela) formaban una dupla sumamente sólida que desde inicios del siglo monopolizó la enseñanza y el ejercicio profesional de la música en la ciudad, y en el reino.

Al igual que las complejas transformaciones en la composición étnica de las capillas, es importante resumir también que en términos tímbricos las transformaciones fueron: capilla coral, en sus inicios y hasta el siglo XVI; coral y aeró-

⁴⁸⁷ AHCMAG, Gobierno, Catedral/Fábrica, 1715, exp. 21, caja 4, (serie parroquias), fol 13-17.

⁴⁸⁸ AHCMAG, Sección Gobierno, Serie Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 8, 22 de agosto de 1719, fol. 170f-171f.

⁴⁸⁹ Ruiz Caballero, “La música religiosa en Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, p. 246.

⁴⁹⁰ *IV Concilio Provincial Mexicano* [1771], Tít. XVI, § 7. Edición de Rafael Camacho, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1898., p. 149.

fona a finales del siglo y durante todo el XVII; y finalmente vocal, aerófona y cordófono durante el siglo XVIII.

Estas capillas tenían entre sus principales obligaciones tocar y cantar en las celebraciones más solemnes, como quedó dicho, y el repertorio ejecutado incluía himnos, salmos, antífonas, magnificats, responsorios de maitines, villancicos y misas, entre otros géneros según la ceremonia de que se tratara del calendario litúrgico. De este aspecto daremos cuenta con mayor detalle en el capítulo V.

Palabras Finales

La capilla musical, además de sus funciones netamente músico-litúrgicas, fue también un escenario de relaciones de poder entre los propios miembros que la componen, y entre éstos y las autoridades eclesiásticas, lo que constituye un factor esencial para explicar las transformaciones experimentadas a lo largo de los siglos. Algunas de ellas fueron logros más que del espíritu progresista de los capitulares, del ejercicio de libertad y “voluntad” de los músicos. Esto constituye una de las principales hipótesis de este trabajo. Dichas transformaciones se dieron no sólo al interior del conjunto (instrumentos, obligaciones, relaciones interpersonales, familiares...) sino también al exterior, como fue el modificar la normatividad a discreción para que la capilla pudiera funcionar en tiempos de crisis o situaciones extraordinarias, como permitir en ella a capellanes sin estar ordenados, “por no haber quien cante”; o bien, que los capitulares aceptaran en ocasiones a músicos o cantores sugeridos por el obispo, aunque éstos carecieran de talento y capacidad (sólo para no confrontarse con la autoridad del prelado), lo que hacía más complicado aún el trabajo del maestro de capilla. Hay que decirlo, la capilla no siempre seguía al pie de la letra lo señalado por las ordenanzas y reglamentos, y ello provocaba en ocasiones algo parecido a la conocida fórmula castellana “obedezco pero no cumplo”. Podríamos decir que la flexibilidad y un cierto grado de iniciativa propia de las autoridades eclesiásticas, marcó la diferencia entre la ordenanza y su aplicación.⁴⁹¹ Es decir: las autoridades eclesiásticas, también jugaron el juego prohibido.

Fue en la capilla musical, como corporación colectiva, donde el músico legitimó su presencia como tal, pues no hay que olvidar que en la sociedad corporativizada del antiguo régimen las personas sólo cobraban valor social en la medida en que los respaldaba alguna corporación validada por la Corona o la Iglesia. El músico se transformó y por ello también lo hizo la capilla musical, o viceversa. Los derechos y obligaciones (relación laboral) se fueron modificando lentamente al grado de que el mecenazgo por parte de la Iglesia también

⁴⁹¹ Céspedes del Castillo, *América Hispánica, (1492-1898)*, Fundación Jorge Juan Marcial Pons Historia, Madrid, 2009, p. 249.

fue distinto al finalizar el siglo. Ese carácter de exclusividad del músico hacia la catedral, en el siglo XIX fue absolutamente abolido, de manera que ahora podía disponer de su tiempo y sus habilidades de manera diferente. Los siglos XVI-XVIII fueron un largo proceso por el que el músico se construyó a sí mismo como un creador, como un artista “libre” que logró el monopolio del arte musical, incluyendo el de la música eclesiástica, destacando por encima del músico “no profesional”, el músico solitario, y en ello, fue fundamental el pertenecer a una capilla musical que le diera legitimación jurídica, económica y solidaria, aunque en algunos casos lo económico no siempre se concretara.

La capilla musical pues, como el gremio, la cofradía o alguna otra corporación de hermandad política o religiosa, fue el respaldo institucional y artístico, en donde se gestó la transformación no sólo del músico y de la música litúrgica, sino de la música en general, durante un siglo XVIII que sentó las bases de la nueva modernidad.

CAPÍTULO III

Los Músicos y la Ciudad

Introducción

El presente capítulo no es una historia de los músicos de la catedral de Valladolid,⁴⁹² y tampoco es una historia de los músicos de la catedral de Guadalajara, sino la historia de las relaciones entre ambos universos: los músicos y las prácticas a través de las cuales forjaron y establecieron una especie de puente por el que circularon diversos elementos del fenómeno musical. Estas relaciones y la movilidad generada implicaron no sólo la transportación de personas, sino también la de un complejo sistema de saberes, bienes culturales como libros, música manuscrita e impresa, instrumentos musicales, entre muchos otros, cuya circulación alcanzó y afectó las esferas económicas y políticas. Por lo tanto, los músicos, en tanto que individualidades, generaron una cultura propia (la de los músicos) claramente identificada por su función específica en las funciones litúrgicas. Y en lo colectivo, conformaron una corporación (véase capítulo II) que dio sentido y valor a sus vidas. La “filiación corporativa” a nivel macro, la constituye su pertenencia a la Iglesia (sin ser eclesiásticos), y dentro de ésta, su especificidad la otorgó su incorporación a la capilla musical, pues en ella, la colectividad dio certeza y seguridad no sólo laboral sino emocional y espiritual. Lucharon en defensa de sus propios intereses como la permanencia en el grupo pese a los desacuerdos con el cabildo; insistencia constante por lograr mejores sueldos;⁴⁹³ incluir composiciones musicales en un estilo nuevo, diferente al experimentado en el pasado, así como el uso de instrumentos musicales antes des-

⁴⁹² Que por fortuna se han hecho trabajos muy valiosos sobre el tema.

⁴⁹³ Jorge Gómez Naredo, “Jerarquía y resistencia en la catedral tapatía: músicos y cabildo en la segunda mitad del siglo XVIII”, Tesis de Maestría en Historia, Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F., 2007.

deñados por las autoridades eclesiásticas, entre muchas otras confrontaciones que más adelante se explicarán.

Otro mecanismo corporativo que fortificó la agrupación musical fue la propia familia, es decir, cuando la práctica musical se convertía en un patrimonio familiar y generacional, lo cual a su vez se alimentó de manera importante con otros mecanismos de referencia o filiación como las relaciones interfamiliares (matrimonios con hijas de músicos) o de compadrazgos: apadrinar hijos, contrayentes, etc. Estas prácticas, como se verá en el presente capítulo, contribuyeron a fortalecer esa cultura de los músicos, del gremio que nunca se constituyó oficialmente como tal⁴⁹⁴ pero que a través de estos mecanismos lograron tener la fuerza y presencia en el entramado ritual novohispano. Es por ello que el tratamiento a los músicos, en la presente investigación navega en el terreno intermedio entre las descripciones biográficas y el análisis prosopográfico, con el fin de identificar algunos elementos o rasgos comunes de su cultura propia.

Los músicos formaban parte de la totalidad del personal que de alguna manera ofrecía un servicio a la catedral (llamados por ello “sirvientes”), tales como campaneros, mozos, acólitos, maestros de oficios, sacristanes, tesoreros, apuntadores, librero, portero, entre muchos otros.⁴⁹⁵ El contar con un grupo de músicos representó un importante logro en el desarrollo de las catedrales puesto que se trató de una agrupación contratada específicamente para ese fin: sonorizar la liturgia, los oficios y las diversas fiestas del calendario litúrgico.

Decir “músicos”, en términos generales, puede resultar poco esclarecedor debido a la amplia variedad de ejecutantes y cantores que participaban en el conjunto, y con una jerarquía diferenciada. Por “músicos” podemos referirnos tanto a instrumentistas como cantores en su generalidad. Pero ante esta primera distinción es menester señalar algunas diferencias: los instrumentistas (llamados

⁴⁹⁴ Para el caso de los músicos de la Ciudad de México véase: José María Marroqui, *La ciudad de México*, tomo III, Tipografía y Litografía “La Europea”, México, 1903. Y Manuel Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España, 1521-1861*, EDIAPSA, México, D.F., 1954.

⁴⁹⁵ Los llamados *Cuadrantes de coro* son registros de asistencia de todos quienes de alguna u otra forma asistían al espacio del coro, sea para asearlo, cantar o rezar. Véase Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (en adelante AHAG), Sección Gobierno, Cuadrantes de coro. Y en el Archivo Histórico de la Catedral de Morelia (en adelante AHCM), Administración Diocesana, Legajo 19 (signatura 19.0.01.01), Cuadrantes de coro.

también ministriles), son propiamente todos los ejecutantes de instrumentos,⁴⁹⁶ distinguiéndose entre ellos el organista, quien ocupaba un lugar mucho más connotado y respetado. Para algunos historiadores de la música y músicos novohispanos, estos instrumentistas constituyen en sí una “capilla musical”, excluyendo de ésta a los cantores, sean de polifonía o canto llano.⁴⁹⁷ Lo anterior lo basan en el argumento de que el pago a los cantores proviene de una partida diferente de la que se paga a los instrumentistas, lo que, a nuestro juicio, constituye un error de apreciación que será aclarado más adelante.

Por otra parte, están los cantores, entre los que podemos identificar tres grupos: primero, los encargados de interpretar el llamado canto de órgano, o canto polifónico,⁴⁹⁸ y entre ellos se encuentran las voces de tiple, alto, tenor y bajo; entre éstos están los llamados “seises” que eran los niños de voces agudas, puesto que la participación de mujeres no estaba permitida al interior de la catedral.⁴⁹⁹ Un segundo grupo de cantores eran los “capellanes de coro”, quienes estaban bajo la dirección del sochantre, quien era el responsable de instruirlos en el “canto llano” (canto gregoriano). Por lo regular, estos cantores eran clérigos, y esto les otorgaba una calidad diferenciada del resto de los cantores, pero a su vez les propiciaba obligaciones especiales que no siempre satisfacían. Tanto polifonistas como cantollanistas eran músicos contratados, es decir, que eran pagados exclusivamente para cumplir con el servicio de cantar lo señalado por el maestro de capilla.

⁴⁹⁶ Hacia el siglo XVI la capilla estaba constituida solamente de instrumentos aerófonos (flautas, chirimías, orlos, sacabuches, cornetas). Hacia el siglo siguiente experimentó ligeros cambios, pero en el XVIII sufrió un cambio radical, del que hablaremos en otro apartado.

⁴⁹⁷ Véase Raúl Torres, *Los músicos de la Catedral Metropolitana de México (1750-1791). Transgresión o sumisión*, UACM. México, 2016.

⁴⁹⁸ La polifonía y el contrapunto son materias especializadas dentro de la teoría musical que consisten en el desarrollo de varias voces entrelazadas (líneas melódicas) en un mismo pasaje musical; también fue llamado “canto de órgano” y tomó auge hacia el fin de la Edad Media, en contraposición al canto llano (canto gregoriano), que era una sola línea melódica monofónica. Véase el breve pero interesante trabajo sobre la evolución histórica que hace Juan Manuel Lara Cárdenas de “El canto llano y el canto de órgano en la música novohispana”, en *Antropología*, Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 77, enero-marzo de 2005, pp. 3-8.

⁴⁹⁹ Aurelio Tello, “Hacia una geografía de la música virreinal”, en Roberto García Bonilla, *Visiones sonoras. Entrevista con compositores, solistas y directores*, Siglo XXI-Conaculta, México, 2001, p. 227.

Y un tercer y último grupo de cantores eran los propios prebendados, quienes, si bien es cierto que sus principales obligaciones eran de carácter administrativo y de gobierno, el III Concilio Provincial Mexicano⁵⁰⁰ señalaba que tanto capellanes como prebendados y “todos” los asistentes “están obligados a cantar en el coro”⁵⁰¹ y de no hacerlo serían multados. De este modo se ponía especial interés en que por lo menos aprendieran canto llano para las celebraciones más elementales de oficio. A diferencia pues, de los otros cantores capellanes y polifonistas, pagados exclusivamente para cantar, los prebendados o capitulares recibían su pago por realizar diversas acciones de gobierno, pero entre ellas estaba el cantar y rezar en el coro, lo que con frecuencia generaba confusiones y conflictos a la hora de recibir su paga.⁵⁰² Estos capitulares constituyen otro grupo de cantores, aunque no profesionales, que con frecuencia, por causa de su “edad crecida” en algunos casos, faltaban al coro y dejaban de cantar.⁵⁰³ Estos problemas eran similares a los que padecían algunos capellanes de coro de avanzada edad, condición que en ocasiones afectaba la entonación de su canto, o incluso, quedarse dormidos en el coro, por lo que la capilla se veía obligada, además, a subsanar estas ausencias de manera que las funciones litúrgicas no se vieran afectadas.

Como se habrá advertido ya, el presente capítulo no se desenvuelve estrictamente en una narrativa cronológica, en una sucesión de acontecimientos históricos, o una secuencia lógica de hechos de principio a fin, sino que se basa en

⁵⁰⁰ *Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V*, ilustrado y anotado por Basilio Arrillaga, edición de Mariano Galván Rivera, segunda edición en latín y castellano, Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, Barcelona, 1870.

⁵⁰¹ Alonso de Montufar, *Orden que debe observarse en el coro*, en el *Concilio III*, p.553. Se trata de la obra *Ordenanzas para el coro de la Catedral Mexicana*, de Montúfar, publicada en 1570. Arrillaga lo incluyó en su citado *Concilio III*.

⁵⁰² Situaciones como ésta también se vivieron entre los capitulares de la catedral de Sevilla, pues en sus *Estatutos* expresaron que “...porque es duda de los compañeros beneficiados de la Iglesia, a qué tiempo ganan las horas, por ende nuestro señor el arzobispo don Juan, y el deán y cabildo establecieron y ordenaron que se ganen de aquí en adelante en esta manera los maitines. Ordenaron que cuando hubiere maitines de santa María, que del principal dinero de los maitines se saquen cuatro maravedís, y estos queremos que los ganen los beneficiados que a ellos vinieren hasta acabado el himno de *Quem terra pontus*, etcétera...”, ACS, Sección I: Secretaría, Libro 374, *Estatutos y constituciones de la santa iglesia de Sevilla*, 20 de diciembre de 1518, fol. 45f.

⁵⁰³ AHAG, Serie Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 10, 16 de abril de 1744, fol. 194v.

la revisión de algunos de estos sucesos o acciones que dan cuenta de la construcción de significados a partir de las relaciones y el contacto entre los sujetos de estudio, que corresponden a los dos escenarios de las catedrales estudiadas.

La Cultura de los Músicos

Ser músico en el siglo XVIII

Durante el siglo XVIII novohispano, la cultura musical, como muchos otros aspectos de la vida cotidiana, experimentó importantes transformaciones formales, estilísticas, sonoras, de contenido, entre otras muchas,⁵⁰⁴ y el músico tuvo un papel central en este proceso. Ser músico en este periodo significó formar parte de un complicado proceso que siempre lo ubicó entre las decisiones del cabildo catedral y el obispo. Formar parte de la corporación musical le otorgó un status mayor que el de los músicos del coliseo u otras agrupaciones, especialmente porque era la catedral la que realizaba las más fastuosas celebraciones religiosas del calendario litúrgico y algunas del calendario civil. Pero además de esto, formar parte de una corporación catedral, sin ser religioso (con mayor razón siéndolo), permitía garantizar una cierta estabilidad económica. La catedral representaba además esa estabilidad de la que muchos deseaban participar. Los padres de familia eran los principales interesados en que sus hijos obtuvieran un puesto dentro de ella, sea de acólito, sacristanes, cantores o ministriles. Y es que los músicos tenían esa doble ciudadanía entre la esfera sagrada y la profana: servían a la catedral en sus principales servicios religiosos (misas, oficios, procesiones) sin ser necesariamente clérigos, valiéndose sólo de sus capacidades y destrezas en la ejecución de su instrumento o sus voces.⁵⁰⁵

Estar al servicio de los oficios religiosos les permitió construir una cultura propia, la de los músicos, en la que se identifica un lenguaje común,⁵⁰⁶ es decir, un código de relaciones interpersonales y laborales que les propicia una visión compartida de las cosas. Así, la cultura de los músicos que se forjó durante el siglo XVIII, reviste varios elementos de afinidad que otorgaron al ministril y al cantor la posibilidad de una especie de unificación gremial, sin constituir precisamente un gremio, que hacia la segunda mitad del siglo XVIII, los gremios

⁵⁰⁴ Es ampliamente sabido que el siglo XVIII experimentó una profunda y constante transformación cultural y artística. Roger Chartier, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución Francesa*, Gedisa, España, 2003.

⁵⁰⁵ Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música...*, p. 190.

⁵⁰⁶ No un lenguaje técnico o idiomático con el que se analizan aspectos estilísticos y formales de la música.

existentes (no de músicos) estaban siendo desplazados por el saber académico (academias), o bien, por los comerciantes y empresarios debido a los incipientes procesos industriales.⁵⁰⁷

Los músicos pues, en su colectividad constituyen un sector social popular, más que una élite o grupo de poder, no obstante llegar algunos de ellos a tener importante influencia en el cabildo. Éste es el que administran, financian, proveen y propician el ritual religioso y sonoro, pero la música es compuesta (creada y producida) por los músicos, y esto constituyó un factor esencial para su valoración y la creación de un capital cultural que otorga una posición específica en medio del entramado de la catedral. Si el músico podía participar de un “campo de poder” o “campo intelectual” en este sistema (la catedral), lo haría solamente a partir de la puesta en práctica de sus saberes (teóricos-prácticos) o *habitus*, y de la adhesión a la corporación musical que le daría respaldo a dicho saber individual, en el sentido en que Bourdieu explica la articulación de los saberes con las prácticas, las “posiciones sociales”, las “tomas de posición”,⁵⁰⁸ y los espacios relacionales, es decir, la capilla, el coro, la catedral.

Los dirigentes

En otros espacios se ha descrito ya la conformación genérica de la capilla musical de una iglesia catedral.⁵⁰⁹ Aquí se resume y se destacan algunos aspectos: la máxima autoridad del conjunto en asuntos específicamente musicales, era el maestro de capilla, quien debía atender diversas tareas además de dirigir, enseñar y componer.⁵¹⁰ Era el responsable de que la capilla “luciera” dignamente en

⁵⁰⁷ Felipe Castro Gutiérrez, *La extinción de la artesanía gremial*, UNAM, México, 1986, pp. 143-144. Francisco Santiago Cruz, *Las artes y los gremios en la Nueva España*, Ed. Jus, México, 1960, p. 43.

⁵⁰⁸ Pierre Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Anagrama, España, 2007.

⁵⁰⁹ Durán Moncada, “Música y músicos de la Catedral de Guadalajara. Siglo XVI-XIX”, pp. 165-166.

⁵¹⁰ El asunto de la obligatoriedad de componer música, para los maestros de capilla, sigue siendo debatible. Algunos autores como Eugenia Roubina sostienen que al obtener la plaza no adquirirían tal obligación. En “Vidas paralelas: Ignacio Jerusalem (1707-1769) y Francisco Rueda (1721-1769), dos maestros de capilla novohispanos.”, Conferencia presentada en el Coloquio Internacional Multidisciplinario “Ignacio Jerusalem y Stella (1707-1769) y su tiempo”, UNAM, México, 2019. Marín señala que algunos reglamentos y normativas no son del todo claros sobre este tema. Véase Javier Marín López, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de

los oficios y demás celebraciones, y de que los integrantes tuvieran una participación ejemplar. Su opinión en asuntos musicales era siempre la de mayor reconocimiento e influencia: contrataciones, despidos, adquisición, reparación de instrumentos musicales, entre otros asuntos. Y además de las tareas puramente musicales, el maestro de capilla también se encargó la administración de la capilla, es decir, distribución del pago a los músicos, así como la gestión y manejo de dineros para compra de “cuerdas y papel y a los muchachos músicos medias y zapatos y a los monacillos para el día del corpus”.⁵¹¹ La imagen y lo visual en general, también era tareas que tenían que atender.

Las variadas funciones del maestro de capilla hacían del magisterio un trabajo sumamente complejo: dirección, enseñanza, composición, arreglista, administración, entre otras.⁵¹² Para todas estas actividades se apoyó en buena medida en otros músicos (maestros de mozo, de escoleta, de coro, etc.), incluso la escoleta (escuela de música que también solía dirigir) ofreció lecciones de composición, según fueran las necesidades del interesado.⁵¹³ Si bien era el chantre la dignidad encargada y responsable de toda la sonoridad y musicalidad de las funciones litúrgicas, en la práctica el maestro de capilla se hizo cargo de todo lo concerniente.

polifonía (siglos XVI-XVIII)”, Vol. I, Tesis Doctoral: Doctorado en Historia y Ciencias de la música, Universidad de Granada, Granada, 2007, p. 53. Ante este aparente vacío normativo, aquí nos atendremos lo que está señalado en los documentos, según sea cada caso. Como ejemplo de ello, el edicto para la plaza de maestro de capilla, de 1750, en la catedral de Guadalajara, dice a la letra: “...convocamos y citamos a todas las personas eclesiásticas o seculares que tengan inteligencia en música y *composición*, y en quienes concurra limpieza de sangre...”. AHCG, Gobierno, Secretaría (Asuntos internos), caja 1, ficha 3, 1749. Las cursivas son nuestras. En este sentido, los aspirantes a la plaza están conscientes del requerimiento, y en el propio examen de oposición les será exigido la composición de una obra, como se verá más adelante en este mismo capítulo. Este tipo de referencias, por lo tanto, aclaran en gran medida la obligatoriedad por parte del maestro de capilla de componer obras para la liturgia.

⁵¹¹ AHAG, Actas de cabildo, Libro VII, 18 de junio de 1658, fol. 89. Véase también Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música...*, pp. 16-163. Y Antonio Ruiz Caballero, “La música religiosa en Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, Michoacán, México, 2005.

⁵¹² Ruiz Caballero, “La música religiosa en Valladolid...”, p. 236. Cita a Mark Brill.

⁵¹³ AHAG, AC, L 8, 5 de enero de 1720, fol. 176v: “...Con calidad de que lo que se ofreciere de composición de música...”.

Luego del maestro de capilla, era el organista quien revestía de notable autoridad, por ser este instrumento el más antiguo en el conjunto, de múltiples significados en el antiguo ritual sonoro, y además el “instrumento oficial de la Iglesia” que en el Concilio de Trento consolidó su presencia dando “mayor solemnidad a las celebraciones”.⁵¹⁴ Incluso, aunque en la práctica éste participaba conjuntamente (nunca como solista) con cantores y con instrumentistas (y en este sentido actuaba bajo las instrucciones del maestro de capilla), en realidad la organistía dependía directamente del cabildo catedral, y podría considerarse como una instancia independiente y diferenciada del resto de los músicos.⁵¹⁵ Su importancia y trascendencia parecía tener un origen más místico, simbólico y sustancial, aunque también de orden práctico, pues un solo músico (el organista) podía acompañar a todo un coro de voces y lograr dar cuerpo e imponencia a la sonoridad ritual.

Otro de los cargos de notable autoridad en asuntos estrictamente sobre el canto es el sochantre, y particularmente sobre el canto llano. Si bien éste no ostentaba un alto rango entre los que tomaban decisiones trascendentes para el gobierno de la catedral en general, su tarea era fundamental tras encargarse de dirigir a los capellanes encargados de interpretar el canto milenario de la Iglesia: el canto llano. Se procuraba elegir al cantor de mayor experiencia en la materia, y era obligación estar ordenado in sacris, como el resto de los capellanes de coro, según lo marcaban los estatutos.⁵¹⁶ Además de elegir a las mejores voces y prepararlas a su máxima capacidad, otra de sus preocupaciones constantes era la disciplina manifestada tanto en el estudio como en las funciones religiosas. Si se tomara el salario como un indicador de la importancia y responsabilidad de los músicos que dirigían las diferentes tareas de la capilla, será siempre el maestro de capilla quien figure como el más alto, seguido del organista, aunque en ocasiones el sochantre llegaba a acercarse o incluso a igualarlo, como lo mostró

⁵¹⁴ Antonio Ruiz Caballero, “La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid. 1540-1631”, Tesis de Maestría en Historia de México, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, 2008, pp. 239-240. Véase también Durán Moncada, “Música y músicos de la Catedral de Guadalajara. Siglo XVI-XIX”, p. 167.

⁵¹⁵ En tiempos de crisis en los que la capilla era clausurada temporalmente, el organista y algunos pocos cantores eran mantenidos en el conjunto con el fin de no disminuir la *dignidad* y la *gravedad* de las ceremonias. Véase Durán Moncada, “Música y músicos de la Catedral de Guadalajara. Siglo XVI-XIX”, p. 180ss.

⁵¹⁶ Concilio de Trento, Sesión XXII (17 de septiembre de 1562): “Decreto sobre la reforma”, cap. IV, Edición de Mariano Latre, traducido por Ignacio López de Ayala, Imprenta de Ramón Martín Indár, Barcelona. 1847, p. 236.

el edicto convocatoria para esta plaza en la catedral de Valladolid, en 1732, en la que se ofrecían 600 pesos anuales por cada una de las dos plazas vacantes: sochantre y maestro de capilla, aunque ésta última plaza marcaba diferencia de 100 pesos más, si el elegido fuera capaz de encargarse de la “enseñanza en la escoleta”.⁵¹⁷ Era el sochantre pues, el principal responsable y mayor asistente del maestro de capilla en cuanto a la atención y desarrollo de las voces para el canto llano.

Obligaciones y compromisos

Las obligaciones esenciales de estos músicos eran, en primera instancia, participar en el conjunto durante los oficios, misas, procesiones y otras ceremonias eventuales como las fúnebres o la llegada de autoridades a la ciudad. Si bien la tarea de lo estrictamente litúrgico en estas ceremonias correspondía a las dignidades eclesiásticas (como el maestrescuela, el chantre o el propio obispo), la organización y disposición de lo estrictamente musical correspondía al maestro de capilla, como determinar qué obra se ejecutaría en determinada ceremonia, y cuáles músicos participarían.⁵¹⁸

Por otra parte, formar parte de la capilla musical de una catedral representó una de las más altas distinciones, si no es que la más, dentro del grupo de músicos novohispanos. La catedral constituyó uno de los dos centros de gobierno (el espiritual; el otro era el gobierno civil), de manera que, formar parte de este cuerpo, desde la producción musical para los oficios religiosos, constituía un alto lugar jerárquico entre los músicos que servían en parroquias, conventos o colegios, o bien, como músicos particulares, o los que servían en el coliseo de comedias o en las carpas ambulantes. De toda esta variedad de practicantes musicales, era el de la catedral el que revestía un mayor reconocimiento social y mayor prestigio. Incluso, algunas investigaciones han concluido con la idea de que, más que la mejoría de las condiciones económicas (pues no siempre se lograba), era “una cuestión de estatus social” lo que motivaba a ingresar al servicio musical de la catedral.⁵¹⁹ Y aun así, habrá que decirlo: dentro de la propia capilla también se articulaba una estructura jerárquica determinada tanto por el instrumento ejecutado como por el talento y las capacidades técnicas,

⁵¹⁷ AHCM, Sección Capitular, Legajo 25, fol. 280f.

⁵¹⁸ Aurelio Tello, “Hacia una geografía...”, p. 227.

⁵¹⁹ Miguel Ángel Marín, “Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios de la ciudad de Jaca durante el siglo XVIII”, en Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Universidad de Valencia, España, 2005, p. 133.

así como por las múltiples actividades que pudieran ejercer: cantar, tocar más de un instrumento, instruir a otros, copiar música (copista), copiar y/o reparar cantorales, y demás acciones que repercutían en un mejor salario.⁵²⁰

Mecanismos de ingreso

Podrían señalarse puntualmente tres como los más importantes y comunes: solicitud por parte del interesado; solicitud directa por parte del cabildo catedral, y la fijación de edictos convocatorios para una plaza vacante. De todos ellos se conocen innumerables casos. Sobre el primero, el cabildo constantemente recibía solicitudes de músicos que aspiraban a ingresar a la capilla, como lo hizo Juan Antonio Félix, en 1713, cuando intentó ingresar a la capilla musical de la catedral de Guadalajara y suplicó “a dichos señor venerable deán y cabildo, se sirva de admitirle por músico”. Fue contratado con 40 pesos de salario anual.⁵²¹ Muchos otros ni siquiera eran examinados cuando las autoridades consideraban innecesario el ingreso de un nuevo ministril, y tras enviar su petición de ingreso, el cabildo se limitaba a contestar con un rotundo “no ha lugar”. Cuando los canónigos consideraban necesario cubrir alguna vacante solicitaban músicos reconocidos a otras catedrales, o músicos que por lo menos se supiera que poseían destrezas notables, y lo hacían sin mediar edictos, con el fin de subsanar la falta tan pronto como fuera posible, otorgando una plaza interina y posponiendo la fijación de edictos por tiempo indefinido. Muchos músicos cubrieron estas plazas por varios años, y nunca les fue requerido un examen de oposición. El ejercicio de su oficio seguro dejaba satisfechos a las autoridades.

Y por último, la fijación de edictos convocatorios fue el mecanismo por el que las autoridades pretendían asegurarse de adquirir al músico o cantor más capacitado que hubiese en el reino. Estas convocatorias se fijaban en las catedrales de las principales ciudades, especialmente en Puebla, México, Valladolid y Guadalajara. En ellos se establecía el tipo de plaza ofrecida, las cualidades y destrezas requeridas para el posible aspirante, el salario y demás información sobre el trabajo. La documentación consultada arroja que mayoritariamente fueron las plazas de cantores, sochantres y organistas las que más se convocaron. Las de ministriles en menor medida. Y pese a ser la plaza de maestro de capilla la más importante, se conocen pocos edictos-exámenes de oposición para ocupar esta plaza. Pero a través de los pocos que conocen, sabemos que fueron los exáme-

⁵²⁰ Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música...*, pp. 176-177.

⁵²¹ AHAG, AC, L 8, 26 de septiembre de 1713, fol. 074f. Sirvió durante casi 30 años en la capilla. Murió en activo (1742), en situación de marcada pobreza. AHAG, AC, L, 10, 15 de enero de 1742, fol. 161f.

nes más extenuantes, como se verá más adelante. En la catedral de Valladolid, por ejemplo, el primer examen de oposición para la maestría de la capilla, de que se tiene noticia, fue en 1690, cuando Diego Xuárez la ganó frente a Manuel de Pereira y Juan Mansilla, quien provenía de Guadalajara.⁵²² En esta ciudad, el primer examen de oposición para la plaza de maestro de capilla, ampliamente documentado y en respuesta a un edicto, fue en 1749-50, tras la muerte de su titular, José Rosales, en el que resultó electo Francisco Rueda, y del que daremos cuenta pormenorizada en este capítulo.⁵²³

Habría que aclarar que aun cuando hayan podido fijarse varios edictos para diversas plazas, a lo largo de los años, no en todos los casos se realizaban los respectivos exámenes de oposición debido a que no siempre acudían aspirantes a opositar, sea por insatisfacción del salario o por el reconocimiento de no poder cumplir con lo requerido, o por otras diversas razones. Por otro lado, si alguien lograba ser aceptado para opositar alguna plaza, era examinado en todas las pruebas necesarias (teoría, práctica, entonación, lectura...), y el o los examinadores (que regularmente eran los más altos responsables de la capilla y jercarcas del cabildo) rendían un informe detallado bajo juramento en el que expresaban sus pareceres sobre las habilidades del aspirante. En ocasiones sugerían su aceptación o rechazo, aunque esto solían dejarlo a las autoridades del cabildo catedral.

Compadrazgos, Familia y Etnicidad

Como se decía líneas arriba, los filarmónicos siempre buscaron diversos mecanismos por los cuales consolidar su corporación musical, pues tenían en claro que la diferenciación social de la que participaban les daría un mejor

⁵²² Óscar Mazín, “La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de Valladolid de Michoacán (siglos XVI-XVIII)”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *I Coloquio Musicat: Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, México, 2006, p. 214. En el caso de la catedral de Sevilla, según el estudio de Suárez Martos, en el siglo XVII tuvo ocho maestros de capillas, y “ninguno de estos maestros llegó al cargo tras haber realizado una oposición. El propio prestigio y el informe de terceras personas eran, normalmente, las referencias suficientes que el cabildo necesitaba”. Juan María Suárez Martos, “La música en la catedral de Sevilla durante el siglo XVII: apogeo y crisis”, en Manuel Martín Riego (edit.-dir.), *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, vol. I, Centro de Estudios teológicos de Sevilla, Cátedra “Beato Marcelo Spínola”, Sevilla, España, 2008, p. 353.

⁵²³ AHCG, Sección Gobierno, Serie Secretaría: Asuntos Internos, caja 1, exp. 3, ficha 3, 1749. *Autos sobre la provisión de las plazas de maestro de capilla y de escoleta de esta Santa Iglesia, vacante por muerte de don Joseph Rosales.*

posicionamiento sólo en la medida en que su propia corporación, la capilla y sus integrantes, mostraran relaciones robustas y sólidas, más allá de la práctica musical que los unía. Así es como se ha detectado la creación de vínculos familiares de diferente tipo: padrinzagos y compadrazgos, matrimonios y otras relaciones entre los propios músicos. Esta práctica no fue exclusiva del siglo XVIII, pues desde antes se conoce que el maestro de capilla de la catedral de Valladolid, Diego Suárez, en 1688 contrajo matrimonio con Josefa de la Paz, hija de padres no conocidos. Fueron sus testigos Martín Casillas, Luis de Ledesma y Ramón de Arizaga, “músicos todos de la capilla de la Santa Iglesia”, incluso los padrinos de bodas fueron el mencionado Casillas y su esposa Inés Ramírez.⁵²⁴ Suárez dirigió la capilla vallisoletana desde 1691 hasta 1726, con un promedio de músicos entre 14 y 18 integrantes.⁵²⁵ De los tres hijos que tuvieron, del segundo, Antonio, fue su padrino de bautismo Juan Adame Mejía,⁵²⁶ sochantre y músico que al menos desde 1666 había laborado en la catedral de Guadalajara, pero en 1693⁵²⁷ fue llamado por los canónigos vallisoletanos para ocupar la plaza de sochantre, tras haberse jubilado Tomás Pérez. En Valladolid le habían hecho “conveniencia” y no dudó en trasladarse. Suárez y Adame entablaron una sólida relación de compadrazgo que permitió a al primero ocupar el cargo por casi diez años (hasta 1702), además de valerse, principalmente, de sus cualidades como cantor e instructor.

Por su parte, siendo músico de la catedral Martín Casillas se había casado en primeras nupcias con Jerónima Martínez, mestiza (1663).⁵²⁸ De este primer matrimonio se conocen al menos siete hijos; uno de ellos, su homónimo Martín Casillas (1681)⁵²⁹ fue apadrinado por Tomás de Zúñiga, músico de la catedral, y llegó a ser maestro de capilla en 1730-1732. El último hijo del matrimonio Casillas Martínez fue Ventura, quien posteriormente se incorporó a la capilla de

⁵²⁴ Archivo Parroquial del Sagrario Metropolitano de Morelia (APSM), Libro de matrimonios, 19 de febrero de 1688, fol. 64v. Consultado en www.familysearch.org el 27 de agosto de 2020.

⁵²⁵ AHCM, Administración Diocesana, Cuadrantes de coro, Legajo 19. Casi equivalente a lo que su padrino Martín Casillas hizo en la catedral de Guadalajara, entre 1690 y 1719.

⁵²⁶ APSMM, Libro de nacimientos, 15 de enero de 1694, fol. 66f. Consultado en www.familysearch.org el 27 de agosto de 2020.

⁵²⁷ AHCM, AC, L 12, 15 de abril de 1693, fol. 241.

⁵²⁸ APSMM, Libro de matrimonios, 21 de octubre de 1663, fol. 16v. Consultado en www.familysearch.org el 28 de octubre de 2020.

⁵²⁹ APSMM, Libro de nacimientos, 4 de noviembre de 1681, fol. 137f. Consultado en www.familysearch.org el 27 de agosto de 2020.

Guadalajara. Al fallecer su esposa Jerónima, Casillas contrajo segundas nupcias con Inés Ramírez (1682), hija de indios principales, Ignacio Ramírez y Joanna Ramírez.⁵³⁰ De este segundo matrimonio se conocen tres de sus hijos que nacieron en Valladolid, y todos fueron registrados como mestizos,⁵³¹ al igual que él mismo, según se advierte en diversos documentos como su partida de defunción en 1719.⁵³² Casi todos sus hijos fueron apadrinados por mulatos y presbíteros de la ciudad, lo que indica su calidad étnica y la importante cercanía que tenía con este grupo social.

Casillas fue despedido de la capilla por conflictos con el cabildo, por “hablar indecentemente” contra ellos.⁵³³ Así, en octubre de 1690 partió (o volvió de nuevo) hacia Guadalajara⁵³⁴ en donde fue recibido como músico, y en tres meses ya era maestro de capilla de la catedral,⁵³⁵ contra la voluntad del obispo y desatándose una fuerte discusión entre éste y los canónigos por este nombramiento.⁵³⁶ Al venir a Guadalajara le acompañó su hijo, Buenaventura Casillas, y los músicos José Moreno Matajudíos y José Balmaña quienes también ingresaron todos a la capilla al mismo tiempo.⁵³⁷ Esta desbandada de músicos de la Valladolid hacia

⁵³⁰ APSMM, Libro de matrimonios, 22 de junio de 1682, fol. 46f. Consultado en www.familysearch.org el 03 de septiembre de 2020.

⁵³¹ Pedro Pablo (1683); María Guadalupe (1686) y José Bernardo (1688).

⁵³² Archivo Histórico del Sagrario Metropolitano de Guadalajara (AHSMG), Fondo Sacramental, Sección Defunciones, Serie Libros, Libro 3, 22 de noviembre de 1719, fol. 126v.

⁵³³ AHCM, AC, L 12, 2 de junio de 1690, fol. 98v.

⁵³⁴ Es muy probable que Martín Casillas, padre, haya sido el mismo que figura en las actas tapatías como músico, por lo menos desde 1656, y en 1663 se trasladó a Valladolid para contraer sus primeras nupcias con la citada Jerónima Martínez, siendo todavía “vecino de la ciudad de Guadalajara y músico de esta Santa Iglesia”. APSMM, Libro de matrimonios, 21 de octubre de 1663, fol. 16v. Consultado en www.familysearch.org el 28 de octubre de 2020.

⁵³⁵ AHAG, Sección Gobierno, Serie Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 7, 10 de octubre de 1690, fol. 277f. Véase Violeta también Paulina Carvajal Ávila, “Un maestro de capilla y su música: Joseph Gabino Leal”, Tesis de Licenciatura en Música en el área de Musicología, Conservatorio de las Rosas, A.C., Morelia, Michoacán, México, 2007, pp. 56-57.

⁵³⁶ Para el conflicto con el maestro de capilla, Gerónimo de Quiroz, véanse AHAG, Sección Gobierno, Serie Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 7: 13 de septiembre de 1686, fol. 238f-239v; 1° de agosto de 1790, fol. 276v, y 3 de enero de 1691, fol. 279v.

⁵³⁷ AHAG, L 7, 10 de octubre de 1690, fol. 277f.

Guadalajara, permitió a Casillas proponer al cabildo guadalajareño la práctica sistemática de lecciones de música y revisiones periódicas a los integrantes del conjunto, hasta llegar a establecer formalmente una escuela de música al interior de la catedral, aunque abierta a todo el que quisiera aprender el arte de la música, con el fin también de contrarrestar la escasez de músicos.⁵³⁸

Martín Casillas, hijo, que se había quedado en Valladolid, se integró a la capilla musical en 1703 y contrajo nupcias con Anastasia de Riofrío, en 1712.⁵³⁹ Las partidas de nacimiento de sus nueve vástagos lo registran a él y a sus hijos como “mulato libre” o “morisco”, lo que parece haberle puesto algunas dificultades en su estancia en la capilla,⁵⁴⁰ como por ejemplo, no otorgarle la titularidad y sólo nombrarlo como “maestro interino”.⁵⁴¹ Lo cierto es que gracias a sus notables cualidades musicales pudo forjar una creciente carrera musical; al entrar a la capilla expresó ser tan “pobre” que ni siquiera contaba con un instrumento en propiedad, por lo que el cabildo le facilitó la compra de un bajón.⁵⁴² Treinta años después le tocó supervisar la entrega del órgano construido por José Nassarre (1733), y el cabildo le solicitó su opinión como versado en asuntos musicales.

Las limitaciones que les implicaba la cuestión étnica en el ejercicio de su oficio como músicos, procuraron mitigarlas con el fortalecimiento de sus lazos familiares y de compadrazgo, pues esto en la práctica implicaba una “cognación espiritual” que al nuevo contrayente –padrino– le era notificado y advertido con el fin de que estuviera consciente de su “obligación” y responsabilidad del acto.

Esta práctica continuó por largos años entre los filarmónicos de ambas catedrales. Son varios los casos que podrían citarse. Juan de Mendoza, notable músico y maestro de capilla de Valladolid, casó en segundas nupcias con Josefa de Bustos, y su primer hijo Sebastián Manuel Cayetano fue bautizado en 1735 por otro reconocido músico, José Gavino Leal, cuando éste era ya maestro de capi-

⁵³⁸ AHAG, Actas de cabildo, Libro VII, 16 de octubre de 1690, fol. 277f. Véase Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música...*, pp. 111-112.

⁵³⁹ APSMM, Libro de matrimonios, 4 de octubre de 1712, fol. 18. Consultado en www.familysearch.org el 26 de agosto de 2020.

⁵⁴⁰ Violeta Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 260. Solange Alberro, *La sociedad novohispana...*, señala que en 1770 el uso del término “morisco” se le prohibió al “presidente de la Audiencia de Guadalajara” para no confundirlo con musulmán.

⁵⁴¹ AHCM, SC, Legajo 68, 14 de junio de 1730, fol. 81f.

⁵⁴² AHCM, AC, L 13, 13 de marzo de 1703, fol. 286v.

lla.⁵⁴³ Su segundo hijo, Manuel Fecundo, fue también bautizado por doña Casilda Pulido, “todos españoles vecinos de esta ciudad”, en 1740.⁵⁴⁴ En estos casos, el que todos ellos fueran “españoles”, indicaba ya el resultado de importantes cambios aplicados desde años atrás en las políticas de admisión al conjunto musical. Este proceso intentó blanquear la capilla también en la catedral de Guadalajara hacia la tercera década del siglo, cuando se encargó a los sochantres que “busquen dos niños españoles hijos legítimos para elegir uno por monacillo”.⁵⁴⁵

Por largos años, la presencia de instrumentistas y cantores indios en las capillas había sido abrumadora. Michoacán, por ejemplo, proveyó a varios templos, santuarios y conventos de buena parte del occidente del reino novohispano, durante los tres siglos de gobierno virreinal.⁵⁴⁶ Pero la nueva política borbónica parecía procurar, entre otras cosas, un rediseño de las capillas que contrarrestara la creciente cultura criolla y mestiza en sus posesiones americanas. En Valladolid, la fundación del Colegio de Infantes, en 1765, constituyó también un intento de “excluir a los no españoles o criollos de la capilla”,⁵⁴⁷ sin haberlo logrado del todo (habremos de aclarar). Incluso, en el cuadro de pintor anónimo, “El traslado de las monjas dominicas” (1738), en Valladolid, se aprecia un conjunto de tres músicos que acompañan la procesión. Un trompetero de origen africano

⁵⁴³ APSMM, Libro de bautizos, 28 de enero de 1735, fol. 87f. Consultado en www.familysearch.org el 18 de septiembre de 2020.

⁵⁴⁴ APSMM, Libro de bautizos, 19 de noviembre de 1740, fol. 87f. Consultado en www.familysearch.org el 18 de septiembre de 2020.

⁵⁴⁵ AHAG, L9, 11 de julio de 1721, fs. 008v, 009f.

⁵⁴⁶ Los ejemplos serían interminables, baste citar por ahora un caso en el que unos cantores provenientes de Michoacán, llegaron en 1661 al Santuario de San Juan de los Lagos, y cantaron “con tal suavidad de voces, con tal modestia de rostros...” que los presentes creyeron que “aquella música y aquellas personas no eran de este mundo... que eran ángeles” y que además, había sido la virgen la que los había enviado al santuario. Esto fue considerado como un milagro puesto que el propio vicario del santuario había prohibido la presencia de músicos y cantores para la fiesta de Semana Santa, a raíz de un fuerte conflicto con Martín de León Sandoval, uno de los que solían cubrir los gastos de dicha celebración. Francisco de Florencia, *Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia* (1694), Edición facsimilar de El Colegio de Jalisco, México, 1984, pp. 59-61. Por estos mismos años, el organista titular de la Catedral de Guadalajara, Felipe Mauricio, fue un “indio cacique” que ocupó dicha plaza por más de cincuenta años (1642-1693). Murió en 1693. APSMM, Fondo Sacramental, Sección Defunciones, Serie Libros, Libro 2, 01 de julio de 1693, fol. 61f.

⁵⁴⁷ Ruiz Caballero, “La música religiosa en Valladolid...”, p. 247.

y un ejecutante de tambor y otro de chirimía, que pudiera tratarse de indios o mestizos. Además de los músicos, aparecen cuatro danzantes nativos en primer plano que también participan de manera activa en el ritual (Imagen III-1).⁵⁴⁸ La participación pues, del grupo afrodescendiente e indio en las capillas musicales de las catedrales en estudio tuvieron importante participación activa, pese a las limitaciones que en ocasiones la normatividad representó.

Imagen III.1. **Trompeta, tambor y chirimía.**



Fuente: Anónimo, Traslado de las monjas dominicas a su convento, 1738 (detalle). Museo Regional de Mchoacán. Foto: Cristóbal Durán.

Entre los varios casos que podrían seguirse citando, vale la pena el de Nicolás Rodríguez, “mulato libre”, arpista y organista que se trasladó de Valladolid a Guadalajara en 1691, y tras algunas intermitencias, finalmente se quedó como titular de la organistía en 1697. Empezó a instruir a varios discípulos entre los que se encontraban indios y mulatos, uno de ellos fue Marcos Garzón,⁵⁴⁹ “indio cacique” que terminó siendo “maestro de órgano de la catedral”. Ambos organistas no estuvieron exentos de conflictos con el cabildo eclesiástico: Rodríguez

⁵⁴⁸ Son varios los casos en que la pintura novohispana registra la presencia tanto de indios como africanos en el ejercicio musical. Véase por ejemplo Martha Inés Sandoval Villegas, “El Biombo del Volador. Una boda de indios, escenario para dos categorías de naturales y dos posturas encontradas”, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, México, 2007.

⁵⁴⁹ AHAG, AC, L 9, 16 de enero de 1722, fs. 016v.

fue despedido en algunas ocasiones por problemas de alcohol,⁵⁵⁰ pero siempre volvía a ser recontratado tras admitir los cánónigos que poseía notables destrezas en el instrumento.⁵⁵¹ Al morir, Rodríguez fue sepultado “en esta Santa Iglesia Catedral, con misa y vigilia de cuerpo presente”,⁵⁵² deferencia que no todos los músicos lograban, aunque fueran reconocidos (como el caso de los Casillas y Cabrera). Su alumno, el mestizo Marcos Dávila, suplió al indio cacique Felipe Mauricio desde 1693, y llegó a ocupar la plaza de organista mayor. En repetidas ocasiones Dávila abogó por sus propios compañeros de la capilla, fueran españoles o indios, incluso por su propio maestro Rodríguez. Se había convertido en una especie de gestor ante las autoridades, sobre todo tipo de conflictos. El más común fue la petición de aumentos de salario. Cuando los cánónigos consideraban excesiva la petición, a través de Dávila advertían “a estos como a los demás músicos que componen la capilla se les notifique pena de dos meses de puntos o suspensión de sus salarios no pidan más suplementos. Sino fuere por enfermedad propia y no de otras personas: o por muerte de padre, o madre, o mujer, o hijos de los susodichos”.⁵⁵³ Dávila insistió en su ejercicio de defender a sus compañeros, convencido de que siempre le asistía la razón, según lo manifestaba en los escritos que entregaba al cabildo.

El caso de Dávila resulta de interés porque ilustra también la vinculación entre indios, mulatos y peninsulares, no sólo en el ejercicio de la música en tanto que miembros de la capilla musical, sino extendiendo las relaciones de “parentesco espiritual”, del que se ha comentado líneas arriba. Su tercer hijo, Manuel Isidro, fue apadrinado por Manuel Raigón, un cantor sevillano que ingresó a la catedral de Valladolid en 1708⁵⁵⁴ y cuatro años después (1712) dejó la plaza porque le hicieron “conveniencia en Guadalajara” en donde fue nombrado sochantre.⁵⁵⁵ Se estableció ahí por largos años y estableció relación cercana con varios músicos (era además comerciante y copista de música), al grado de entablar compadrazgo con el mencionado Marcos Dávila, en 1714. Adquirieron el “parentesco espiritual, y la obligación de enseñar la doctrina cristiana...”⁵⁵⁶

⁵⁵⁰ AHAG, AC, L 8, 22 de agosto de 1719, Fol. 170f-171f.

⁵⁵¹ AHAG, AC, L 8, 5 de diciembre de 1719, Fol. 175v.

⁵⁵² AHSMG, Fondo Sacramental, Sección Defunciones, Serie Libros, Libro 3, 10 de junio de 1725.

⁵⁵³ AHAG, AC, L 9, 15 de noviembre de 1729, fol. 143 f.

⁵⁵⁴ AHCM, AC, L 21, de junio de 1708, fol. 305v.

⁵⁵⁵ AHCM, SC, Legajo 50, 25 de enero de 1712, fol. 10.

⁵⁵⁶ AHSMG, Fondo Sacramental, Sección Bautizos, Serie Libros, 22 de mayo de 1714, fol. 299f.

Al morir Dávila (1730), se volvió a mencionar su nombre real: Marcos Perigui, que con este mismo nombre había sido contratado en la capilla, en 1693, y se advirtió que era hijo de Phelipe Perigui.⁵⁵⁷ Su partida de defunción nuevamente menciona que se trataba de un “mestizo casado”, y que fue “sepultado en esta Santa Iglesia Catedral, con misa y vigilia”.⁵⁵⁸ Estaba casado en segundas nupcias con Juana Galindo.

Se debe destacar entonces que maestros de capilla, sochantres y organistas (es decir, los principales cargos musicales), fueron plazas que estuvieron en manos de indios, mulatos o mestizos, o bien, españoles que mantenían alguna relación familiar con estos grupos, como quedó dicho. Hacia el segundo cuarto de siglo estos intentos de excluir a los indios no se consolidaron por completo, pues estos músicos siguieron estando presentes de manera importante, aunque en menor medida pero siempre presentes.

Aun con este complejo intento de desplazamiento de indios y mulatos de las capillas, entre los propios “españoles” persistió de manera notable el mecanismo del compadrazgo, relaciones y vínculos familiares entre ellos. Uno de los músicos más importantes de la segunda mitad del siglo XVIII guadalajareño, Miguel Placeres de Naveda y Vargas, originario de Puebla de los Ángeles, contrajo matrimonio con María Lucía Pacheco de Heredia, en marzo de 1750, con quien tuvo nueve hijos. El quinto de ellos, José Manuel Anselmo, fue bautizado en 1760 por Francisco Morillo, sochantre y organista de la catedral.⁵⁵⁹ Esta cercanía permitió a ambos desarrollar actividades económicas de manera conjunta para la catedral, además de la práctica musical que por años venían ejerciendo. Ambos, junto con Miguel Tello, repararon y copiaron cantorales que vendieron a los canónigos.⁵⁶⁰ Placeres fue nombrado maestro de capilla interino, en 1775,

⁵⁵⁷ AHAG, AC, L 7, 17 de febrero de 1693, fol. 24f. El cambio de apellido podría sugerir un mecanismo de autoprotección debido a que las referencias que hasta ahora se conocen sobre los Perigui, los refieren como una familia de esclavos indios provenientes del sur del continente. Véase José Manuel Díaz Blanco, “La empresa esclavista de don Pedro de la Barrera (1611): Una aportación al estudio de la trata legal de indios en Chile”, en Revista *Estudios Humanísticos. Historia*, núm. 10, 2011, pp. 55-70.

⁵⁵⁸ AHSMG, Fondo Sacramental, Sección Defunciones, Serie Libro, Libro 4, 04 de noviembre de 1730.

⁵⁵⁹ APSMM, Libro de bautizos, 26 de abril de 1760, fols. 110f-110v Consultado en www.familysearch.org el 30 de julio de 2020.

⁵⁶⁰ AHAG, AC, L 11, 7 de octubre de 1757, fs. 223v. AHAG, AC, L 11, 6 de junio de 1759, fol. 244v ss.

y cinco años después copió uno de los cinco libros de polifonía que se conocen en la catedral, en el que incluyó obra de su propia autoría.⁵⁶¹

Por otra parte, Ramón Rosado, oboísta, compositor y constructor de instrumentos, era originario de Plascencia, Extremadura, España, e ingresó a la capilla en 1789.⁵⁶² Al año siguiente contrajo nupcias con Ignacia Gertrudis Larrueda, quien probablemente fue hija del músico Francisco Rueda, homónimo de su padre quien había sido maestro de capilla de la catedral durante 19 años (1750-1769).⁵⁶³ En cierto modo, los Rueda continuaron dedicados a la práctica musical, luego de la muerte del padre y maestro de capilla (1769): Simón Rueda en Valladolid, y Francisco Rueda en Guadalajara. Y una de las nietas del maestro, al contraer nupcias con el oboísta extremeño, afianzaron el patrimonio musical dinástico, además de, en este caso, el linaje peninsular promovido por las políticas hispánicas.

Valgan estos breves ejemplos para ilustrar los mecanismos por los que los músicos fortalecieron su presencia en la capilla y la catedral, y con ello salvaguardar el prestigio que la actividad musical les otorgaba. Desde luego que estas vías de fortalecimiento tenían como su principal canal: 1) la propia práctica musical que significó su capital cultural que incluso les permitió la negociación con las autoridades. Entre más habilidoso fuera y mayores destrezas se tuvieran en la ejecución, enseñanza, canto o composición, mayores eran los beneficios y el respeto adquiridos. En este sentido se habla de un cierto reconocimiento a las habilidades individuales, a la persona y lo que ella representa como músico. 2) Luego vendrían las relaciones de cooperación y ayuda mutua (como se vio en el capítulo I: La capilla) en caso de enfermedad, injusticias laborales o fallecimiento; 3) luego las relaciones de unión familiar (matrimonios), que aunque se conocen pocos casos hasta ahora,⁵⁶⁴ las evidencias señalan que este mecanismo no fue excluido entre los filarmónicos. 4) Por último, uno de los más frecuentes: el padrinzago-compadrazgo por el que contraían un “parentesco espiritual” que propició una mayor cohesión y cercanía entre los miembros de la capilla.

⁵⁶¹ Véase Durán Moncada, “Resguardo de la memoria sonora: el archivo musical de la Catedral de Guadalajara”, p. 79. Al parecer, son tres los libros de polifonía copiados por Placeres, y uno de Morillo.

⁵⁶² AHAG, AC, L 14, 26 de noviembre de 1789, 110 v-111 f.

⁵⁶³ También es probable que se trate de la hija de Simón Mariano Rueda y Francisca Rujibar Meneses (María Ignacia Josefa de la Rueda, nacida el 14 de enero de 1768).

⁵⁶⁴ En realidad se tiene la sospecha de varios casos, a juzgar por los apellidos y la cercanía entre los integrantes de la familia. Lo que está pendiente es investigar detalladamente para confirmar tales vínculos familiares.

A falta de un gremio como tal, que en un momento dado pudiese abogar por los intereses de la corporación, estos mecanismos establecieron redes personales-familiares que dieron la sensación de fortaleza gremial, además de prolongar el patrimonio musical dinástico entre las familias.

Si bien la historiografía musical en general siempre se ha preocupado por mostrar a los principales protagonistas del fenómeno musical en su actividad central, por decirlo de algún modo (compositores, maestros de capilla, directores, intérpretes, entre otros), lo cierto es que ésta es sólo una parte de esa amplia realidad musical puesto que estas relaciones arriba planteadas conforman el entorno y contexto en el que estos sujetos cobran un sentido mayor, además de vincular a la propia catedral con la ciudad y sus moradores en relaciones más allá de la ritualidad litúrgica. Estas relaciones sociales, rutinarias y cotidianas, son parte intrínseca de estos actores que indudablemente se ven influidos por ellas, al grado de “determinar la trayectoria profesional de los individuos y estos, a su vez, acaban influyendo en las de quienes estaban en su entorno más inmediato”.⁵⁶⁵ Algunos estudios, incluso, han demostrado que estas estrategias familiares y redes personales tuvieron como “objetivo principal conseguir que un hijo o pariente entrara a servir en la catedral”.⁵⁶⁶ Esta práctica de las redes sociales en aras de mantener poder, prestigio y reconocimiento en realidad estaba muy extendida en diferentes áreas económicas y políticas de la ciudad, en las que la catedral siempre tenía un lugar prominente. Así la importancia de la formación de estas redes familiares.⁵⁶⁷

Gremio sin gremio

A lo antes dicho habrá que agregar algunas reflexiones más. Efectivamente, en ambas ciudades no se conoce la existencia de gremios de músicos, de tal manera que hayan actuado con calidad o personalidad jurídica a favor de ellos, o hayan realizado actividad corporativa que les diera un espacio social entre el resto de los gremios o las cofradías. No se conocen para los siglos XVI- XVII, ni mucho menos para el XVIII, pues incluso hacia la segunda mitad diversas agrupacio-

⁵⁶⁵ Miguel Ángel Marín, “Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios de la ciudad de Jaca durante el siglo XVIII”, en Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Universidad de Valencia, España, 2005, p. 116.

⁵⁶⁶ Marín, “Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios...”, p. 119.

⁵⁶⁷ Véase Mariana Zárate Q., “La ciudad y su catedral: la convivencia entre el cabildo catedral, el cabildo local y la Real Audiencia en Guadalajara”, en Leticia Ruano Ruano (coord.), *Espacios y fenómenos en la reconstrucción histórica: Figuraciones sociales, políticas, culturales y materiales*, Universidad de Guadalajara, México, 2019, pp. 23-75.

nes gremiales artesanales entraron en decadencia o se transformaron.⁵⁶⁸ Dichas transformaciones incluían, por ejemplo, que las cofradías, de estar sujetas al clero, pasaran a estar sujetas al rey otorgando un mayor control al gobierno civil, de las actividades comerciales y de producción.

En este sentido, los músicos experimentaron una suerte similar a la de los pintores en Guadalajara. Estos operaron y ejercieron su actividad desde sus obradores sin que estuvieran constituidos en gremios, y aun así, en muchos casos llegaron a convertir su ejercicio de la pintura en patrimonio familiar, tal como lo hicieron los músicos.⁵⁶⁹ El procurar establecer y organizarse en una corporación que les otorgara mayor presencia jurídica, académica y profesional, siempre fue por iniciativa propia de los pintores, y no por imposición de las autoridades, como un instrumento de control administrativo. Igualmente los músicos de las catedrales de Guadalajara y Valladolid, sin estar constituidos en gremios, fue la propia capilla musical la que les otorgó el respaldo y prestigio social, como quedó dicho. La capilla musical fue a los músicos, lo que el obrador a los pintores.

Para el caso de Valladolid tampoco se conoce hasta ahora con toda certeza que haya sido constituido un gremio de músicos en sentido estricto. Violeta Carvajal sostiene que sólo hasta el siglo XVIII, la fundación del Colegio de Infantes, en 1765, representó un cambio de paradigma en la enseñanza musical, eliminando con ello toda posibilidad de acción a un gremio.⁵⁷⁰ Incluso, como se explicó en el capítulo I citando a Nelly Sigaut, que ante la falta de una agrupación gremial de pintores en Valladolid, la transmisión de este conocimiento recaía en los obradores o en el seno familiar.⁵⁷¹ Si bien es sabido que con el

⁵⁶⁸ Santiago Cruz, *Las artes y los gremios...* Carrera Stampa sí ha encontrado que en la ciudad de México los músicos estuvieron agrupados en gremios e incluso tuvieron su propia cofradía dedicada a “Nuestra señora de la Antigua o Concordia”. Manuel Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España, 1521-1861*, EDIAPSA, México, D.F., 1954, pp. 87 y 91. Subrayado en el original. Incluso señala que su organización era sólida, y que los organistas y cantores tenían dos casas de su propiedad. Cita a Marroquí, *op. cit.*, pp. 416-417.

⁵⁶⁹ Laura Flores Barba, “Diego de Cuentas, pintor de entresiglos en la Nueva Galicia (1654-1744)”, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, México, p. 29.

⁵⁷⁰ Violeta Carvajal, p. “El Colegio de Infantes del Salvador y Santos Ángeles. Semillero de la tradición musical de la catedral de Valladolid de Michoacán”, Tesis de Maestría, El Colegio de Michoacán, 2010, p. 77.

⁵⁷¹ Nelly Sigaut, *Pintura virreinal en Michoacán*, vol. I, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, México, 2011, p. 14.

gremio se aseguró “la continuidad de los conocimientos teóricos y prácticos de los distintos oficios...”,⁵⁷² la capilla musical y sus integrantes fueron los garantes de la transmisión de un saber musical milenario, en el sentido estricto y literal de la palabra.

Las ordenanzas y reglamentos con los que los músicos se regían, eran dictadas por las autoridades eclesiásticas. A ellas tenían que sujetarse y con frecuencia eran un campo fértil para la tensión y transgresión por parte de los músicos. Estos no tenían sus propios reglamentos, o por lo menos no se conocen hasta ahora. La frecuente expresión “mandaban y mandaron”, con la que se confirman las determinaciones y acuerdos entre los capitulares, es un claro indicador de la imposición del orden que los músicos tenían que obedecer.⁵⁷³ La desobediencia de músicos y cantores era constantemente señalada por el apuntador;⁵⁷⁴ éste registraba las faltas o indisciplinas que luego se veían reflejadas en el pago de salarios, y este tema de la paga salarial fue de los principales conflictos entre las partes.

Se insiste en que las destrezas musicales fue el principal capital con el que contaron los miembros de la capilla, pero también tuvieron que sujetarse a las reglas que el ritual imponía. En Valladolid, el obispo Juan José de Escalona y Calatayud, en 1732 precisó varios puntos de la Cartilla de coro que reglamentaban principalmente los procedimientos para los canónigos “ministros de dicha Santa Iglesia”, en su participación en los oficios en el coro.⁵⁷⁵ En indicaciones adicionales también advirtió que los músicos debían mantener el decoro en su comportamiento y su vestimenta. Recordó que los músicos no deberían usar atuendos de colores sino que deberían asistir a las funciones con “vestuario de color negro”, o de lo contrario serían multados.⁵⁷⁶ Las advertencias también cuidaban la calidad musical, de modo que exigían también aplicarse debidamente a las lecciones de música y canto. El ritual litúrgico terminaba siendo el principal indicador de la calidad o eficacia de los integrantes de la capilla, quienes tenían en éste su principal compromiso. Cincuenta años después, el obispo Antonio de San Miguel también hizo un señalamiento en este mismo tenor en la respectiva Cartilla de coro, en 1788. Instó al sochantre a que fuera observador

⁵⁷² Rogelio Ruiz Gomar, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”, en Elisa Vargas Lugo y Gustavo Curiel (coords.), *Juan Correa. Su vida y su obra. Cuerpo de documentos*. T. III, UNAM, México, 1991, p. 206.

⁵⁷³ Ver capítulo I: La capilla.

⁵⁷⁴ AHAG, AC, L10, 30 de enero de 1737, fs. 73v.

⁵⁷⁵ AHCM, SC, Legajo 70, fol. 66.

⁵⁷⁶ AHCM, AC, L 18, 16 de mayo de 1732, fol. 485f.

del desempeño de los capellanes y ministros del coro, pues estos deben observar “el método y modulaciones que por sí exige la igualdad en el compás de la cuerda coral, ajustada a la divina salmodia [...] en el estilo del metro músico y canto llano gregoriano, tan fácil, útil y necesario con el objeto de crear dignos ministros de altar y coro”.⁵⁷⁷

En el caso de Guadalajara, la documentación no ha proporcionado hasta ahora una Cartilla de coro, para este siglo XVIII, aunque son innumerables las referencias a ella como instrumento normativo. En 1747 el Cabildo decidió actualizar su Cartilla y estableció que una comisión se encargara de “...una cartilla con el método y orden que en todas las iglesias se acostumbra, arreglada a la antigua que esta Santa Iglesia ha usado, añadiéndole lo moderno que hasta aquí se está practicando, la que fecha se presente en este cabildo, y con la aprobación del ilustrísimo señor obispo...”.⁵⁷⁸

Fueron pues estas ordenanzas las que el corpus de músicos y cantores siguieron en el funcionamiento de la capilla como corporación de la iglesia catedral. Queda claro que estos reglamentos no pretendían normar sobre la música, en sentido estricto, sino sobre la conducta, disciplina, procedimientos y obligaciones de los canónigos en el coro, así como de capellanes y demás cantores y ministriles.⁵⁷⁹ Es decir, de todo el que pusiera un pie en este espacio sagrado del recinto religioso. El carácter disciplinario de estos documentos perseguía que los músicos y cantores “no tengan ni pretendan ignorancia... para que las vean si les está bien... para cumplirlas aceptar los oficios de capellanes... para que si no... se despidan de ser capellanes... para proveer dichas capellanías y ministerios en personas que las sirvan con el cumplimiento y continuación debidos”. No perder de vista que desde un inicio, esta normativa fue “la regla para gobierno del Choro”.⁵⁸⁰

Ante esta condición, los ministriles procuraron no perder esa cohesión que la propia capilla les otorgaba y que se alimentaba con acciones tipo hermandad de respaldo mutuo (ver cap. I: La capilla), al grado de poner en prenda su propia honor ante la pérdida de la vida de uno de sus compañeros. Vale la pena la siguiente cita en la que varios músicos y cantores en conjunto: Pedro de Ibarra, José María Placeres, Pedro de Rivera, Pedro Regalado Támez, José Zintado, José Tomás de Aguilar, Juan de Aguilar y Agustín García, presentaron un escrito en el que solicitaron se les adelantara “el segundo tercio [de salario] del año pre-

⁵⁷⁷ AHCM, AC, L 36, 17 de octubre de 1788, fols. 136v-137f.

⁵⁷⁸ AHAG, AC, L 11, 15 de abril de 1747, fols. 12v, 13f.

⁵⁷⁹ Durán Moncada, “Entre la norma y la práctica...”

⁵⁸⁰ AHAG, AC, L 3, 26 de febrero de 1587, fol. 26f-26v.

sente”, 1774. Expresaron en él que en caso de verse favorecidos, se obligaban a pagar “entre todos lo que el que falleciere quedare debiendo”,⁵⁸¹ y sólo con esta condición los canónigos accedieron a la petición. Se trata de una especie de código de honor o de palabra que los miembros de la capilla pusieron en práctica como moneda de cambio en las negociaciones con el cabildo. Esto sentó precedente de manera que se expresó que “este orden se guarde de siempre que los ministros de esta Santa Iglesia pidan suplemento para el cuál se ponga testimonio de este auto en la clavería”. La negociación, con ventajas o desventajas, siempre fue posible gracias a la voluntad colectiva de los involucrados.

Movilidad: social y espacial

Con lo dicho líneas arriba ha quedado entendido tangencialmente que la movilidad espacial y social de los músicos fue un fenómeno más que frecuente en la Nueva España. A esto habrá que agregar el argumento de que la movilidad, por sí misma, constituye una acción que implica no sólo el traslado de las personas, sino el intercambio de saberes, responsable incluso de la influencia mutua entre dos instancias o sistemas (el de origen y el destino), que en este caso son las dos catedrales aquí estudiadas. El alto y constante número de casos a lo largo del siglo XVIII, tanto de músicos⁵⁸² del reino novohispano como del otro lado del Atlántico, permite sostener que la cultura musical de una catedral y otra debió construirse sobre la dinámica de la migración de músicos, quienes además se convirtieron en agentes difusores de la música de otras latitudes, y con ello, como se ha dicho, del traslado de otros saberes que llegan a influir el lugar al

⁵⁸¹ AHAG, AC, L 12, 15 de enero de 1774, fol. 148 f. El tema de los gastos funerarios de algún músico es de suma relevancia, dado que los propios canónigos parecen desligarse como obligación suya, aunque casi siempre aportaban una “ayuda de costa” a los familiares, especialmente si se trataba de familias pobres. En otras catedrales españolas se presentaba una situación similar. Marín, “Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios...”, p. 133.

⁵⁸² Además de músicos, diversos oficiales transitaron de una ciudad a otra: herreros, carpinteros, talabarteros, pintores. El caso de Diego de Cuentas, pintor que en la catedral de Valladolid aderezó las puertas del órgano (AHCM, L 12, 03 de octubre de 1691, fol. 154f), se trasladó a Guadalajara en 1705 y ahí trabajó al lado de Cristóbal de Villalpando en la gran obra de la sacristía. Véase Nelly Sigaut, “La sacristía: historia de un espacio relevante”, en Camacho Becerra, Juan Arturo (coord. gral.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo III, El Colegio de Jalisco, México, 2012. pp. 229-230. Ver también, Flores Barba, “Diego de Cuentas, pintor de entresiglos...”, p. 16.

que llegan.⁵⁸³ La música escrita que viajó con los músicos (recordemos el caso de Raigón, Tello, Leal, Morillo o Placeres) también fue el medio por el que se trasladaron nuevas sugerencias compositivas, estilos, técnicas; o bien, el uso de nuevos instrumentos musicales, que estos también al viajar con el migrante constituyen otro factor de influencia sobre el lugar al que van destinados.

En la presente investigación, por movilidad espacial se entiende el traslado físico de un músico, desde su lugar de residencia a otro distinto. Este traslado alude al “espacio geométrico”, que Sokorim refiere como la cualidad física que propicia la cercanía o lejanía de una persona con respecto a otra.⁵⁸⁴ En este sentido, habrá que considerar que los motivos de esta movilidad pueden ser numerosos y diversos,⁵⁸⁵ de orden tanto económico, político o familiar. El hecho de que varios músicos manifestaran que dejaban su espacio de trabajo para irse a otro, en el que les “hacían conveniencia”, nos hace pensar que en primera instancia era la mejora económica lo que podría figurar como principal motivo de dicho traslado. Algunos casos, como se verá enseguida, revelan que parecía moverlos la intención de proteger cierta condición social o de prestigio puesto en riesgo por diversas razones. O bien, eludir una situación de conflicto.⁵⁸⁶

⁵⁸³ Véase Owen Rees, “Relaciones musicales entre España y Portugal”, en John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, ICCMU, Col. Música Hispana Textos. Estudios, España, 2004, pp. 456-457.

⁵⁸⁴ Pitirim Sokorim, *Estratificación y movilidad social*, UNAM, México, 1961, p. 8

⁵⁸⁵ Por mencionar sólo algunos: herencia, matrimonio, relaciones económicas, carrera administrativa, escolar o militar, sacerdocio, entre muchas otras.

⁵⁸⁶ Parece ser algo extendida la idea de que estas catedrales de geografía *periférica* (Valladolid, Guadalajara y Durango) resultaron lugares “cómodos” para “músicos no admitidos en catedrales menos importantes”, lo que hace pensar que estos músicos, al no encontrar un espacio mejor, se vieron obligados a viajar hacia las provincias del interior del reino. Esta idea no se sostiene a la hora de revisar las evidencias empíricas que revelan una preferencia motivada por diversos factores: en muchos casos por relaciones de cercanía física y familiar entre los músicos; muchos buscaron circular por diferentes rumbos, especialmente cuando consideraron oportunidad potencial para el comercio musical: música manuscrita o impresa, instrumentos musicales, tratados, etc. Además de que la producción musical local y regional, en ningún momento revela un aspecto *residual* con respecto a la producción del centro del reino. Otra cosa distinta es que hasta ahora no se haya realizado un estudio pormenorizado sobre los repertorios musicales, de forma integral, de tal manera que se posibilite una valoración más objetiva. Esta investigación pretende, precisamente, abonar y contribuir un poco a esclarecer esta situación. Ver Javier Marín López, “Música local e internacional

Por otra parte, hablar de movilidad espacial, podría suponer que implica una movilidad social, entendida ésta como el ascenso en el status del migrante, aunque esto no siempre se logra. En este caso, decir status se refiere al espacio social (diferenciado del espacio geométrico⁵⁸⁷) en el que se desenvuelven los músicos y cantores, sea dentro de una misma catedral, o de una catedral a otra. Procurar un ascenso al interior de la capilla, en una misma catedral (espacio geométrico), era la aspiración de cualquiera de sus miembros, es decir, escalar de las categorías más bajas y que les redituaban salarios bajos, hasta las plazas más altas (sea cantor o instrumentista) que además les representaba un importante prestigio social⁵⁸⁸ (espacio social). Esta movilidad vertical, en este caso ascendente, podía lograrse en corto, mediano o largo plazo. Las propias catedrales ofrecían ciertos instrumentos para ello, tales como la Escoleta, para el caso de Guadalajara, o el Colegio de Infantes, en el caso de Valladolid, en donde los músicos podían estudiar y prepararse con el fin de presentar luego a las autoridades sus avances y crecimiento, para aspirar a un aumento salarial o a una nueva plaza mayor a la que poseían. Los edictos convocatorios, como quedó dicho, representaron un eficaz instrumento generador de movilidad espacial y social.

Esta misma situación de movilidad vertical y del pretendido ascenso en el espacio social, también se llevó a cabo en el traslado de una catedral a otra: de ser cantor, capellán o librero, a ser maestro de capilla u organista, o de aumentar los ingresos realizando una tarea adicional (tocar otro instrumento). Y también en algunos casos este ascenso social no se lograba (por lo que se habla de una movilidad horizontal) de manera que la movilidad espacial al final se convertía un problema en el que la Iglesia solía involucrarse otorgando alguna “ayuda de costa” para que el músico pudiera regresar a su lugar de origen.

Otro aspecto no menos importante dentro del fenómeno de la movilidad, es el de la presencia de músicos extranjeros en ambas catedrales, y la interacción de estos con los locales.⁵⁸⁹ Es precisamente esta presencia, al tratarse de un agente externo, la que propicia las transformaciones más notables en la cultura

en una catedral novohispana de provincias: Valladolid de Michoacán (XVII-XVIII)”, en Raúl Heliodoro Torres Medina, *Música y Catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas*, UACM, México, 2010, p. 88.

⁵⁸⁷ Pitirim Sokorim, *Estratificación y movilidad social*, UNAM, México, 1961, pp. 7-8.

⁵⁸⁸ Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música...*, p. 119.

⁵⁸⁹ María Gembero Ustárroz, “Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): Estudio preliminar”, en María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Editorial Universidad de Granada, España, 2007, pp. 23ss.

musical local, al grado de hablar de estilos italianos o romanos, afrancesados, frente a los estilos hispánicos. Si bien resulta complejo hasta ahora conocer el origen de todos los músicos, nacionales y extranjeros, debido a lo escueto que resultan las fuentes (lo que genera en ocasiones más confusión que claridad) se retomarán algunos casos documentados, de los que se puedan obtener algunas conclusiones sobre los patrones de movilidad, así como los circuitos más característicos, de lo que ya se ha descrito algo en líneas anteriores.

Maestros de capilla

De los siete maestros de capilla que tuvo la catedral de Valladolid durante el siglo XVIII, tenemos la certeza de que los cuatro primeros son de origen local. Martín Casillas dejó la capilla para ir a Guadalajara, en 1690, y fue recibido con tal beneplácito que en tres meses ya ocupaba la plaza de maestro de capilla. Su lugar en Valladolid lo ocupó Diego de Suárez Grimaldos, quien por fuertes conflictos con el cabildo fue reemplazado en 1726 por Lorenzo Zamacona, que probablemente perteneció a la familia de músicos mulatos de mediados del siglo XVII.⁵⁹⁰ Martín Casillas, hijo, fue nombrado después (1730-1732) y fue el penúltimo de los maestros de capilla originarios de la región (o de la ciudad), incluso que fueron parte de alguna casta originaria (el último maestro de capilla, nativo de la región, fue Juan de Mendoza). Le siguió Gavino Leal (1732-1750), sevillano. La segunda mitad del siglo estuvo repartida entre dos maestros, uno local y otro extranjero: Juan Mendoza (1750-1770), criollo originario de Tacámbaro, Michoacán, y el italiano Carlos Pera (1769-1799), con quien la capilla experimentó una cierta crisis respecto a la producción de obra para la liturgia debido a que la composición no era una de sus facultades ni destrezas, de manera que las autoridades eclesiásticas tuvieron que recurrir a otros compositores para la adquisición de obra, principalmente Antonio Juanas, maestro de capilla de la catedral de México.⁵⁹¹

⁵⁹⁰ Ruiz Caballero, “La música religiosa en Valladolid de Michoacán...”, p. 245. Suárez era de temperamento fuerte y había complicado su relación con los canónigos vallisoletanos desde 1723 a raíz de un altercado en el que con cuchillo en mano quiso obligar a un Miguel Acevedo, cantor contralto, a cantar un pasaje que no correspondía a su tesitura de voz. AHCM, AC, L 17, 28 de mayo de 1723, fol. 354v. Finalmente, en enero 1726, tras una amplia valoración de su comportamiento, fue retirado de la capilla y jubilado con 300 pesos, aunque con el compromiso de componer obras, y de no estar en contacto con los miembros de la capilla. AHCM, Sección Capitular, Legajo 64, fols. 144-166.

⁵⁹¹ Evguenia Roubina, *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, Ediciones EON, Col. Anima Mundi, México, 2007, pp. 147-173.

Cuadro III-7. Maestros de capilla de la catedral de Valladolid, siglo XVIII.

Maestro de capilla	Periodo	Comentarios
Martín Casillas	1687-1690	Mestizo. En 1690 partió a Guadalajara, donde fue maestro de capilla hasta su muerte, en 1719.
Diego Suárez Grimaldos	1691- 1726	Casado con Josefa de la Paz. Fueron sus testigos: Martín Casillas (padrino), Luis de Ledesma y Ramón de Ariaga, músicos de la catedral.
Lorenzo Zamacona	1726-1730	Mulato. Maestro de capilla interino. Muere en 1730
Martín Casillas (hijo)	1730-1732	Mestizo. Hijo de Martín Casillas y su primera esposa, Jerónima Martínez. Casado con Anastasia de Riofrío, en 1712
José Gavino Leal	1732-1750	Sevillano. Se conocen algunas obras musicales de su autoría, resguardadas en el Conservatorio de las Rosas, en la catedral de Guadalajara y en la de Valladolid.
Juan de Mendoza	1750-1770	Criollo oriundo de Tacámbaro, Mchoacán. Casado en 1735 con Josefa de Busto. Fue su padrino José Gavino Leal, maestro de capilla de la catedral, a quien le suplía sus faltas. Intentó obtener la plaza de Guadalajara, pero desistió.
Carlos Pera	1769-1799	Italiano. Tiple castrado. Maestro de escoleta.

Fuente: AHCM, Actas de cabildo, Cuadrantes de coro, 1690-1799.

Como se dijo líneas arriba, estos maestros de capilla tendieron fuertes lazos familiares entre ellos y sus músicos de la capilla. Con excepción de Gavino Leal (sevillano), la movilidad de los primeros (Casillas-Suárez-Zamacona) fue del tipo regional, de los alrededores de Valladolid, lo cual refuerza la idea de la valiosa producción de músicos y cantores en la región, lo que dio origen a una especie de “tradición local”, como lo señala Óscar Mazín.⁵⁹²

Tras los edictos de 1732, en Valladolid, el sevillano Gavino Leal y el local, Juan de Mendoza (futuros compadres) se presentaron a opositar la plaza. El examen fue extenuante y duró algunos días pues incluyó la interpretación de canto llano y de órgano; reemplazar voces de una determinada obra; componer la música de una letra de villancico de precisión,⁵⁹³ y por último, componer

⁵⁹² Mazín, “La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de Valladolid...”, p. 212.

⁵⁹³ Dentro de la tipología de villancicos, éste se utilizaba casi exclusivamente para los exámenes de oposición, pues implicaba que los aspectos fonéticos de la letra del villancico, así como las “alusiones a términos musicales”, debían coincidir plenamente con las notas y pasajes musicales elegidos por los compositores. Por ejemplo: “...oi-gan, escuchen **la** voz del amo/ que **si la** eleva el eco/ **la** remoce el bajo...”. Las sílabas en negritas deben coincidir con la nota musical que las entona, así como el pasaje “**si**

la música en polifonía de la antífona *Herodes iratus*.⁵⁹⁴ En cuanto a destrezas y habilidades musicales, el local, Mendoza, resultó con todas las ventajas sobre Leal. Los pareceres de sinodales peritos en música lo favorecieron para ser el ganador,⁵⁹⁵ aunque la reñida decisión de los canónigos finalmente se decantó por Gavino Leal, nombrado en febrero de 1732.⁵⁹⁶ Probablemente se privilegiaron otros aspectos no estrictamente musicales, como tomar en cuenta el estado civil de Mendoza (era casado), mientras que Leal parece haber inspirado mayor confianza y generado más fuertes lazos con los canónigos al ser presbítero, lo cual nos haría pensar que el cabildo no siempre actuó impulsado por “razones puramente musicales”.⁵⁹⁷ Lo cierto es que Leal, al momento de solicitar hacer oposición a la capilla (1732), sobre sus datos biográficos no incluyó haber estado casado en Sevilla, con María Nicolasa de Cueto, y con quien procreó tres hijos, tema que se comentará más adelante.

Lo cierto, es que Mendoza siguió en la capilla, cubriendo las ausencias de Leal y aportando siempre su conocimiento al conjunto, al lado del nuevo maestro. Su magisterio fue el más notable de la primera mitad del siglo; en los archivos musicales de la catedral de Morelia y del Conservatorio de las Rosas se resguarda una docena de obras de su autoría,⁵⁹⁸ que aunque no parezca ser un alto número de obras, sí dan fe su notable actividad compositiva y de haber escrito una variedad de géneros, voces e instrumentos, incluida una de las pocas obras que registran la parte del bajo continuo escrita para el arpa, rasgo que debe considerado como distintivo de esa tradición local, incluso, en la laude-

la eleva”, sugiere un pasaje ascendente. En otras palabras, los compositores debían “ajustar la música a las demandas del texto”. Véase Aurelio Tello, “El villancico de precisión en los exámenes de oposición para maestros de capilla (1708-1750): cinco casos de catedrales novohispanas”, en Aurelio Tello (coord.), *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, Conacyt, Fundación Harp Helú, Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca, México, 2013, p. 40.

⁵⁹⁴ AHCM, Sección Capitular, Legajo 25, fols. 279f-308v. Una descripción detallada de este examen véase en Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, Tomo I, pp. 403-407.

⁵⁹⁵ AHCM, Sección Capitular, Legajo 25, fols. 304v-306v.

⁵⁹⁶ AHCM, AC, L, 18, 26 de febrero de 1732, fol. 286f.

⁵⁹⁷ Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, Tomo I, p. 408.

⁵⁹⁸ Archivo de Música de la Catedral de Morelia (AMCM), Carpeta 259; Carpeta 186-A; Carpeta 280; Carpeta 170. Archivo Musical Histórico del Conservatorio de las Rosas (AMHCR), Carpetas 020-027.

ría.⁵⁹⁹ El hecho es que Leal parece haber sido incansable en la búsqueda de una mejor posición siempre, pese a su frágil estado de salud.⁶⁰⁰ En febrero de 1741 viajó a la ciudad de México para opositar el magisterio de aquella catedral sin haberlo logrado,⁶⁰¹ y dos años después solicitó permiso para viajar a Durango, al parecer, por los mismos fines.⁶⁰²

Leal falleció a inicios de 1750, con la salud fuertemente quebrantada desde por lo menos tres años antes, y en situación de notable pobreza; los canónigos expresaron que tras su muerte se requería ayuda “para el socorro de las más urgentes [necesidades] en su casa, y que se paguen a los parroquiales de su entierro, aplicaron cincuenta pesos de limosna”.⁶⁰³ Esto constituyó la tercera oportunidad de Mendoza para aspirar a una plaza de maestro de capilla, quien siempre fue visto como el heredero natural de Leal, y que en efecto así fue. Sin mediar examen de oposición, y tan sólo unas semanas después del deceso de Leal, Mendoza fue nombrado con 800 pesos de salario.⁶⁰⁴

Su periodo al frente fue notable por varias razones, una de ellas, que le correspondió introducir nueva instrumentación al conjunto, además de estar activo durante la fundación del Colegio de infantes de aquella ciudad (1765), por lo que supervisó y examinó a muchos de los aspirantes, apoyado por varios músicos de la capilla, quienes estaban obligados a brindar este apoyo.⁶⁰⁵ Además de la capilla, puso toda su experiencia al servicio del mencionado Colegio. En 1766 recibió un extrañamiento por parte del cabildo, a quien en respuesta les expresó estar “viejo, cansado y enfermo”, pues ya eran 60 años de servir a la capilla, razón por la que tenía la “cabeza tan lastimada que con el dicho ruido del coro, le vienen al cerebro unos movimientos que le perturban la cabeza gravemente...”.⁶⁰⁶ Inició con ello una etapa complicada, de constante solicitud

⁵⁹⁹ AMCM, Carpeta 186-A. Gavino Leal, Lamentaciones para miércoles santo: *Incipit lamentatio Ieremis prophete*. Para un amplio estudio sobre la obra de Leal en el magisterio, véase Carvajal Ávila, “Un maestro de capilla y su música...”.

⁶⁰⁰ Algunos documentos consignan su firma como “Provisor de Cabildo y Gobierno”, como en el caso de excomunión que se le siguió al jesuita Cesar Antonio Bianqueti. AHCM, Sección Capitular, Legajo 27, 5 de septiembre de 1738, fol. 979 (27.0.01.28).

⁶⁰¹ AHCM, AC, L 19, 3 de Febrero de 1741, fol. 341f.

⁶⁰² AHCM, AC, L 19, 21 de Abril de 1743, fol. 452v.

⁶⁰³ AHCM, Sección Capitular, Legajo 31, 28 de enero de 1750.

⁶⁰⁴ AHCM, AC, L 21, 3 de febrero de 1750, fol. 111v.

⁶⁰⁵ AHCM, AC, L 22, 22 de enero de 1753, fol. 115v.

⁶⁰⁶ AHCM, Sección Capitular, Legajo 105, sin fecha, 1766.

de patitur,⁶⁰⁷ y finalmente fue jubilado el mismo con el compromiso de apoyar a la capilla desde su propia casa, escribiendo o haciendo arreglos a las obras.⁶⁰⁸ El nuevo titular fue el italiano Carlos Pera, nombrado en diciembre de 1769, mismo año en que murieron: el italiano Ignacio Jerusalem, maestro de capilla de la catedral de México, y el español Francisco Rueda, de la catedral de Guadalajara. Tres años después falleció Juan de Mendoza (1772), y parecía iniciar una nueva etapa para la capilla vallisoletana, a cargo del mencionado Carlos Pera, quien posteriormente mostró su deseo de ir a contender a la catedral de Guadalajara.

En el caso de la catedral tapatía, la llegada de Martín Casillas y su familia marcó de manera importante el destino de la capilla durante los primeros 40 años del siglo. La presencia de Casillas estableció nuevas rutinas y prácticas en la enseñanza de la música no sólo en la catedral sino más allá de sus muros.⁶⁰⁹ Las asistencias regulares a las clases de música, así como los exámenes aplicados a los músicos para promover un ascenso en la capilla, fueron una práctica establecida por Casillas padre, y un poco mantenida por sus hijos, principalmente José Bernardo, quien ocupó el magisterio de manera interina al morir su padre en 1719. Otro de sus hijos que también ingresó a la capilla fue Pedro, quien nació en Valladolid en 1683 y lo acompañó a Guadalajara en 1690, al igual que Buenaventura, quien también se incorporó a la capilla desde 1690, y en 1732 fue jubilado “por haber cegado” y le fue liberada “la obligación de asistir a dicho coro”.⁶¹⁰

Su vínculo con Michoacán estuvo presente durante largos años. En 1715, Felipe de la Solana y Ortiz, originario de Valladolid y vecino de Guadalajara desde que tenía 10 años, contrajo nupcias con Sebastiana Gómez de Leal,⁶¹¹ también originaria de esta ciudad. Al ser De la Solana originario de otra ciudad distinta a la de su residencia está obligado a presentar documentos para efectos de contraer matrimonio, o en su caso presentar testigos “y demás diligencias” que validen el status y la calidad étnica de la persona, entre otros requisitos como ser cristiano viejo y honorable. De la Solana presentó como testigos a tres músicos miembros de la familia Casillas, todos originarios de Valladolid y radicados en Guadalajara. Martín Casillas (padre), Pedro y Buenaventura, y todos

⁶⁰⁷ Una especie de incapacidad laboral.

⁶⁰⁸ AHCM, AC, L 27, 23 de septiembre de 1766, fol. 91-92.

⁶⁰⁹ Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música...*, p. 111.

⁶¹⁰ AHAG, AC, L 10, 12 de noviembre de 1732, fol. 10v. Buenaventura falleció en 1745 y fue sepultado en la catedral de Guadalajara, siendo viudo de María de Soto. AHSMG, Fondo Sacramental, Sección Defunciones, Serie Libro, Libro 4, 2 de septiembre de 1745.

⁶¹¹ Hasta ahora no se ha constatado que tuviera algún lazo familiar con el citado maestro de capilla José Gavino Leal.

fueron registrados en esta comparecencia como españoles.⁶¹² Este cambio en su nacionalidad (español) advierte su preocupación por mostrarse con un mayor rango social, sobre todo si se trató de fungir como testigos honorables. Pero más allá de este asunto (que no es menor), los Casillas sostuvieron que conocían al contrayente De la Solana, desde hacía años, por “haberse criado juntos en la ciudad de Valladolid y haberse comunicado en ésta”.⁶¹³ El padre de los Casillas expresó “haberlo visto nacer y criar” en la ciudad michoacana, y que por lo tanto conocía muy bien a sus padres. El juez primero y vicario general del obispado, Salvador Jiménez y Espinoza de los Monteros, declaró “dicha información por bastante”,⁶¹⁴ y otorgó con ello el derecho y libertad para contraer matrimonio.

Uno de los asuntos relevantes que interesa destacar aquí es la valía y la palabra de un músico, principalmente la de un maestro de capilla, para dar fe y constancia del status de una persona. Los pretensos tenían que demostrar que no habían sido casados anteriormente, ni que hubieran “dado palabra para ello a persona alguna”, incluso, ni haber hecho voto de castidad, ni religión, ni público, ni secreto”. El testimonio de los Casillas fue fundamental por dos razones: ser personas oriundas del mismo lugar del contrayente, pues esto garantiza conocer a la persona (objetivo central de la comparecencia); y ser una persona de moral probada, cabeza de familia, pero también responsable del conjunto musical del templo más importante de la ciudad: la catedral.

Por su avanzada edad, el maestro de capilla Casillas fue jubilado en 1717, y al mismo tiempo se ordenó fijar edictos convocatorios en las catedrales de México, Puebla y Valladolid, como era costumbre.⁶¹⁵ La sesión en la que el cabildo eclesiástico tomó estas determinaciones (22 de agosto de 1719) fue larga y con varios puntos a tratar, además de los ya mencionados. Se convocó para ocupar la plaza de maestro de capilla, y cinco plazas para voces, “y unos y otros, así el maestro

⁶¹² Será tema aparte este cambio de calidad étnica en sus comparecencias. Es probable que Martín Casillas (padre) haya sido peninsular, pero se sabe que su segunda esposa Inés Ramírez (madre de Buenaventura, Pedro, María Guadalupe, José Bernardo y Martín Narciso), era india principal, hija de indios principales, por lo tanto, sus hijos eran mestizos. Luego de haberse casado, ella aparece registrada como “mestiza”, al igual que sus hijos. Al registrar a Bernardo, los padres (Martín e Inés) aparecen como “mestizos”. En la fe de bautismo del cuarto hijo, Martín Narciso, no se menciona nada sobre la calidad étnica de ninguno de ellos, sólo se dice que el recién nacido es “hijo legítimo”.

⁶¹³ AHAG, Sección Justicia, serie Matrimonios, caja 10, carpeta 39, 1715, s/fol.

⁶¹⁴ AHAG, Sección Justicia, serie Matrimonios, caja 10, carpeta 39, 1715, s/fol.

⁶¹⁵ AHAG, AC, L 8, 22 de agosto de 1719, fols. 170f-171f.

de capilla, como los que hubieren de entrar en los ministerios de tales voces, hayan de ser españoles y personas decentes”. El proceso de blanqueamiento antes aludido, aquí se muestra con todas sus letras aunque de momento resultó difícil cumplirlo. Al jubilarlo, se le otorgaron 250 pesos de salario y se le advirtió que “dicho salario se entienda que se le dará entregando todos los papeles de esta Iglesia y los que él hubiere hecho, sin reservar algunos de los que tuviere. Y que en el ínterin que entra otro maestro, sirva la plaza con todo el salario que ha tenido como hasta aquí”.⁶¹⁶ Dichos papeles no fueron entregados hasta 15 años después, por medio de una compra-venta.

Otro de los asuntos tratados en esa sesión, fue el despido de la capilla de dos de sus hijos, Buenaventura y José Bernardo, y de Nicolás Rodríguez, arpista y organista mulato originario de Valladolid. Todos ellos fueron expulsados por “haber bebido vino”. Esta situación evidentemente complicó las relaciones de la familia con los canónigos.

Los edictos fueron fijados en las mencionadas catedrales, y en la Valladolid se discutió el escrito del citado Juan de Mendoza en el que solicitó permiso para trasladarse a Guadalajara y hacer oposición de la plaza tapatía. La negociación de Mendoza con los canónigos no fue sencilla. Algunos “concedieron al suplicante la licencia”, mientras que otros expresaron “que de concedérsele dicha licencia, fuese para que no volviese otra vez a la capilla de su plaza”.⁶¹⁷ Finalmente obtuvo el permiso aunque “sin ganar su plaza”, es decir, sin ningún goce de sueldo durante el tiempo que estuviese ausente.

El 22 de noviembre de 1719 murió Martín Casillas y fue nombrado Pedro Gutiérrez como “regente de capilla”,⁶¹⁸ quien era sochantre. Llama la atención el hecho de que Casillas no gozó del honor de ser sepultado en la catedral, sino en la iglesia de Santa Teresa de Jesús, luego de que “se le cantó misa y vigilia en el Sagrario de esta Santa Iglesia Catedral”. Se advierte también que “no testó”, lo cual es un indicador de la condición económica del músico al momento de fallecer.⁶¹⁹

⁶¹⁶ AHAG, AC, L 8, 22 de agosto de 1719, fols. 170f-171f.

⁶¹⁷ AHCM, AC, L 17, 9 de octubre de 1719, fol. 113v.

⁶¹⁸ AHAG, AC, L 8, 5 de diciembre de 1719, fol. 175v.

⁶¹⁹ AHSMG, Fondo Sacramental, Sección Defunciones, Serie Libros, Libro 3, 22 de noviembre de 1719, fol. 126v. Los estudios hechos a músicos de la catedral de Jaca, España, revelan que los que no testaron no poseían nada para heredar, y en algunos casos, ni siquiera tenían para cubrir los gastos funerales, de tal manera que eran sepultados “por acto de caridad”. Marín, “Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios...”, p. 132. El caso del citado bajonero Juan Antonio Félix, en la catedral

Cuadro III-8. Maestros de capilla de la catedral de Guadalajara, siglo XVIII⁶²⁰

Maestro de capilla	Periodo	Comentarios
Martín Casillas	1691-1719	Nombrado sin examen de oposición.
Manuel Raigón	nov-1712	Sevillano. Llegó de Valladolid. Sochantre tenor; fue nombrado "ayudante de maestro de capilla", debido a la avanzada edad del titular, Martín Casillas. Apadrinó en 1714 a Manuel Isidro, tercer hijo del organista Marcos Dávila. Murió en 1742
Pedro Gutiérrez	dic-1719	Por muerte de Casillas fue nombrado "regente" de la capilla. Fue sochantre presbítero. Murió en 1728
Francisco Villaseñor y José Bernardo Casillas y Cabrera	abril-1720	Recontratado Casillas (5 de diciembre de 1719) fue nombrado interino junto con Villaseñor, con obviaciones divididas para los dos.
José Bernardo Casillas y Cabrera	sep-1720-1736	Nombrado propietario, tras no haberse presentado aspirantes a la plaza. No hizo examen de oposición. Murió en agosto de 1736.
Cristóbal de Arguello	ago-1736	Nombrado interino. Estuvo en la catedral de Valladolid de 1697-1711. Se trasladó luego a Guadalajara e ingresó a la capilla en 1711. Suplió ausencias de Rosales en 1742.
José Antonio Velasco Rosales	1736-1739/ 1745-1749	Originario de San José de Toluca. Hijo de Juan Antonio de Velasco y de María Rosales. Enviudó de Isabel de Medina, y en segundas nupcias se casó, en 1738, con Acérvula Manuela Teresa de Casillas Cabrera, hija de Pedro Casillas, y fue testigo Lorenzo Bravo, ambos músicos de la catedral. Murió en julio de 1749.
Francisco de Rueda	1750-1769	Español. Nombrado tras realizar examen de oposición.
Miguel Placeres Naveda y Vargas	1769-1770	Nombrado oficialmente interino en 1770, tras la muerte de Rueda.
José María [Santos] Placeres	1770-1775	Nombrado interino en 1770. Presbítero, hermano de Miguel Placeres; vino de la catedral de Puebla.
Miguel Placeres	1775-1803	Nombrado interino en 1775 por muerte de José María Placeres.
Pedro Regalado Tamez	1759-1803	Ingresó a la capilla en 1759 como músico. Suplió "ausencias y enfermedades" de M. Placeres. Nombrado interino por muerte de Miguel Placeres (1803).

Fuente: AHCG, Actas de cabildo; Cuadranes de coro, 1690-1803

de Guadalajara, es bastante ilustrador de esta situación: murió en enero de 1742, y su viuda, Manuela de Castro, solicitó ayuda para sepultarlo expresando al cabildo "no tener absolutamente con qué enterrarlo por la suma necesidad con que murió, se le dé una ayuda de costa atento a los muchos años que sirvió a esta Santa Iglesia". Le fueron otorgados 30 pesos de *ayuda de costa*. AHAG, AC, L 10, 15 de enero de 1742, fol. 161f. ⁶²⁰ Publicado en Durán Moncada, "Música y músicos de la catedral...", p. 223. Ahora actualizado.

En enero del año siguiente, Mendoza viajó de Valladolid a Guadalajara para opositar la “plaza de músico” pero no fue examinado “por no ser de las voces que se piden en dichos edictos”. El cabildo resolvió otorgarle 50 pesos de ayuda de costa “para que se vuelva” a Valladolid.⁶²¹ Esta acción la repitió el cabildo al mes siguiente, cuando dieron 100 pesos a “dos músicos que vinieron a hacer oposición... para los costos de su viaje de vuelta, por no ser admitidos”.⁶²² Ningún otro músico se presentó a opositar el magisterio de capilla, aun cuando otorgaron tres meses más de prórroga y aumentaron el salario ofrecido a 800 pesos anuales, de tal modo que ratificaron a Gutiérrez como regente y nombraron a José Bernardo Casillas, hijo del difunto Martín, como maestro interino, en noviembre de 1720.⁶²³ El magisterio del mestizo michoacano, Bernardo Casillas, fue poco productivo en términos de composición y crecimiento de la capilla.

Fueron diversas las complicaciones a lo largo de sus dieciséis años de interinato, como las constantes “vejaciones que [los músicos] experimentan de dicho maestro”,⁶²⁴ y haber descuidado la enseñanza musical en la escoleta, lo que generó una cierta “escasez de músicos y necesidad de ministros para el coro”,⁶²⁵ entre otros asuntos igualmente graves.

José Bernardo Casillas falleció en agosto de 1736, y también fue sepultado en el mismo lugar que su padre Martín, “con misa al siguiente día en el Sagrario” de la catedral.⁶²⁶ Se nombró como interino a Cristóbal de Argüello y se repitió la dinámica de los edictos; se le pidió a la madre del maestro que “por inventario” entregara al cabildo los papeles de música que estaban en su poder.⁶²⁷ Argüello y su esposa, Juana Mejía, eran “naturales de Guadalajara” aunque pasaron algunos años en Valladolid, en donde nació su hijo Antonio quien fue bautizado por el sochantre Juan Adame Mejía, en 1697.⁶²⁸ Regresó a Guadalajara, en 1711, luego del nacimiento de su hijo Juan Agustín, partida en la que fueron registrados todos

⁶²¹ AHAG, AC, L 8, 5 de enero de 1720, fol. 176v.

⁶²² AHAG, AC, L 8, 10 de febrero de 1720, fol. 178f.

⁶²³ AHAG, AC, L 8, 3 de noviembre de 1720, fol. 190v-191f.

⁶²⁴ AHAG, AC, L 10, 19 de junio de 1734, fol. 35v.

⁶²⁵ AHAG, AC, L 9, 16 de abril de 1728, fol. 107f.

⁶²⁶ AHSMG, Fondo Sacramental, Sección Defunciones, Serie Libros, Libro 4, 9 de agosto de 1736.

⁶²⁷ AHAG, AC, L 10, 9 de agosto de 1736, fol. 70v.

⁶²⁸ APSMM, Libro de nacimientos, 22 de diciembre de 1697, fol. 10f. Consultado en www.familysearch.org el 02 de octubre de 2020.

como mestizos, y fue su madrina María de Morales, “mulata libre”.⁶²⁹ Al nacer ya en Guadalajara su tercera hija (1713), María Josefa, fue registrada como coyota, por lo que durante los siguientes años tuvo que lidiar con lo que implicó su condición étnica, aunque siempre logró interponer sus cualidades y destrezas musicales. Argüello compitió contra el sevillano Raigón por la sochantría, y aunque sin éxito, permaneció en la capilla como músico y cantor, y gracias a sus conocimientos musicales el cabildo siempre consideró su opinión en asuntos relativos a la capilla, de manera que no dudaron en confiarle la maestría al morir Bernardo Casillas.

Los edictos no habían resultado atractivos para los posibles aspirantes, ya que nadie se había presentado a opositar la plaza, por lo que en mayo de 1737 se decidió que el canónigo Antonio Eusebio de la Rianza “escriba a la ciudad de México, a la persona de su mayor confianza, solicite dichos ministros”, incluso, ofreciendo una mayor cantidad en los salarios.⁶³⁰ Entre tanto, Argüello permaneció cubriendo la plaza por lo menos hasta mediados del año.

El músico enviado fue José Antonio Rosales. En agosto fue registrado su primer pago como maestro de capilla y de la escoleta, aunque Argüello seguía ejerciendo el magisterio de manera compartida.⁶³¹ Con Rosales llegó el ya citado Miguel Placeres, músico clave en el desarrollo de la capilla durante la segunda mitad del siglo. Rosales era originario de San José de Toluca, y llegó a Guadalajara directo a ocupar el magisterio de la capilla. De este músico se sabe poco aunque se debe destacar que tuvo cierta actividad en la composición, pues en el inventario preliminar de música de la catedral se registran al menos cinco obras de su autoría.⁶³² Y aunque en la mayoría de los documentos aparece registrado como José Rosales, en realidad era éste su segundo apellido pues era hijo legítimo de Juan Antonio de Velasco y María Rosales. Se casó en segundas nupcias con Acérvula Manuela de Casillas y Cabrera, quien era parte de la mencionada familia Casillas pues en diversos documentos registraban de este modo su apellido: Casillas y Cabrera. Fue hija de Pedro Casillas, y en la partida de ma-

⁶²⁹ APSMM, Libro de nacimientos, 11 de marzo de 1711, fol. 48v. Consultado en www.familysearch.org el 02 de octubre de 2020.

⁶³⁰ AHAG, AC, L 10, 6 de mayo de 1737, fol. 76f.

⁶³¹ AHAG, Sección Gobierno, Serie Parroquias, Catedral, exp. 21, caja 4. *Cuaderno compuesto de 57 fojas de libramientos pagados a los ministros y sirvientes de esta Santa Iglesia...*

⁶³² AHCG, Fondo musical, José Rosales: Cat-Gdl.0316, Cat-Gdl.0150, Cat-Gdl.0226, Cat-Gdl.0335, Cat-Gdl.0336.

trimonio aparece como testigo Lorenzo Bravo, ambos músicos de la catedral.⁶³³ Estos hechos confirman dos aspectos de la capilla que son de notable importancia: 1) el fortalecimiento de los lazos personales y el acercamiento entre los que integraban la capilla musical, como se ha venido explicando;⁶³⁴ y 2) que el intercambio que Guadalajara tenía con Valladolid, de los principales músicos de la capilla, parecía iniciar un giro hacia los músicos del centro del reino (México, Puebla y Toluca), o bien, peninsulares, como se ha advertido.⁶³⁵

La partida de matrimonio (septiembre de 1738) señala que Rosales era vecino de la ciudad “de un año y un mes a esta parte”, lo que sugiere que llegó en agosto de 1737,⁶³⁶ justo cuando aparece ya registrado recibiendo salario como maestro capilla. Una de sus principales tareas fue reconstruir el proceso de instrucción que Casillas, el padre, había establecido con la escoleta. Incluso, le correspondió a Rosales trasladarla al Colegio Seminario, “en el lugar y hora que se le señalare por el rector de él, a quien se le advierta tenga cuidado de la asistencia de dicha escoleta para dar noticia de los puntos que dicho maestro tuviere”.⁶³⁷ Fue ahí donde esta escuela se convirtió en una verdadera institución en enseñanza musical para todo el que deseara aprender solfeo, canto, y diversos instrumentos. El obispo, Juan Gómez de Parada, le dio un fuerte apoyo a esta institución y Rosales retomó los exámenes a los músicos de la capilla, y el de 1744 fue de los más difíciles y controvertidos para la catedral.⁶³⁸

El propio Rosales sugirió y convenció al cabildo de la necesidad de músicos diestros radicados en Puebla y México. Entre ellos: Francisco Morillo, sochantre; Diego de Reina, organista;⁶³⁹ y el vizcaíno Manuel de la Sierra Vargas. El cabildo accedió a que éste fuera examinado en la catedral de Puebla, ciudad donde radicaba, y tras resultar con aptitudes notables, el cabildo lo aceptó con 300 pesos anuales y financió su traslado a Guadalajara,⁶⁴⁰ adonde llegó a principios de enero de 1742 luego de sufrir una aparatosa caída del caballo durante

⁶³³ APSMM, Libro de matrimonios, 19 de septiembre de 1738, fol. 18. Consultado en www.familysearch.org el 26 de agosto de 2020.

⁶³⁴ Marín, “Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios...”, p. 135.

⁶³⁵ Véase Mazín, “La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de Valladolid...”, pp. 209-212.

⁶³⁶ Por las mismas fechas en que fue recibido en la capilla el violinista y compositor italiano Santiago Billoni. AHAG, L 10, 9 de septiembre de 1737, fs. 80v, 81f.

⁶³⁷ AHAG, Actas de cabildo, Libro X, 17 de enero de 1738, fol. 85f.

⁶³⁸ Véase Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música...*, pp. 127ss.

⁶³⁹ AHAG, AC, L 10, 23 de octubre de 1742m fol. 178f; y 18 de enero de 1743, fol. 180f.

⁶⁴⁰ AHAG, AC, L 10, 6 de junio de 1741, fol. 154f; y 4 de julio de 1741, fols. 155v, 156f.

el viaje.⁶⁴¹ De la Sierra, junto con Rosales, el organista Antonio Zamora, y Argüello (que seguía supliendo en ocasiones al maestro de capilla), fueron quienes encabezaron las principales decisiones la capilla musical, dirigida por Rosales. Hacia la muerte de éste, en julio 1749,⁶⁴² el ritual de los edictos se llevó a cabo, y en esa ocasión se verificó el primer examen de oposición del siglo XVIII en la catedral tapatía. De los cuatro contendientes, tres eran criollos y músicos de la capilla que el propio Rosales había traído: Manuel de la Sierra y Vargas, Miguel Placeres Naveda y Vargas, y Pedro José Bernárdez de Rivera.⁶⁴³ El cuarto era peninsular, quien finalmente fue el ganador de la plaza: Francisco Rueda.⁶⁴⁴

Rueda llegó en 1743 a la ciudad de México, junto con Jerusalem y otros músicos quienes venían no con el objetivo preciso de tocar en la catedral, sino “para que ejerzan sus respectivas habilidades en el mencionado teatro de comedias [de la ciudad de México]”.⁶⁴⁵ A Rueda lo acompañó su esposa Petronila Ordoñez, actriz y cantante, y su hijo “José Rueda”, quien posteriormente llegó a ser músico de la catedral de Guadalajara y de Valladolid, identificado como Simón Mariano Rueda.⁶⁴⁶ Al publicarse los edictos, Rueda se percató de ellos en la ciudad de México donde fueron anunciados en noviembre de 1749,⁶⁴⁷ y al año siguiente se trasladó a Guadalajara dispuesto a obtener la plaza. El examen de oposición se realizó en junio de 1750 y fue tan extenuante como el realizado

⁶⁴¹ AHAG, AC, L 10, 19 de enero de 1742, fs. 161v.

⁶⁴² AHSMG, Fondo Sacramental, Sección Defunciones, Serie Libros, Libro 5, 28 de julio de 1749, fol. 97f.

⁶⁴³ Pedro José Bernárdez de Rivera había sido alumno de Ignacio Jerusalem.

⁶⁴⁴ AHCG, Sección Gobierno, Serie Secretaría (Asuntos internos), Caja 1, exp. 3, ficha 3, año 1749. *Autos sobre la provisión de las plazas de maestro de capilla y de escoleta de esta Santa Iglesia, vacante por muerte de don José Rosales.*

⁶⁴⁵ Archivo General de Indias (AGI), Contratación 5486, n. 3, r. 15, 1743.

⁶⁴⁶ AHAG, AC, L 12, 03 de julio de 1762; y 31 de agosto de 1764, fol. 33v. En octubre de 1764 Simón Rueda partió hacia la catedral de Valladolid en donde obtuvo la plaza de sochantre, además de tocar eventualmente los instrumentos que dominaba. AHCM, AC, L 26, 23 de octubre de 1764, f. 152v. Otro hijo homónimo de Francisco Rueda, también fue músico de la catedral de Guadalajara e ingresó a la capilla el mismo mes de la muerte de su padre (AHAG, AC, L 12, 16 de febrero de 1769, fol. 78v). Este hijo del fallecido maestro de capilla murió hacia el mes de junio de 1786, aún activo en la capilla (AHAG, AC, L 12, 22 de junio de 1786, fol. 144v), y en ocasiones era mencionado como José Rueda (AHAG, AC, L 12, 21 de marzo de 1781, fs. 248f).

⁶⁴⁷ Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM), Actas Capitulares (AC), Libro (L), 40, 14 de noviembre de 1749, fol. 13r.

por los opositores en Valladolid en 1732. A cada aspirante le fue asignada al azar la letra de unas “cuartetos con sus endechas”: a Rueda, *Mirar del cielo la altura*; a Placeres, *Al alma tocar el dolor*; a De la Sierra, *La fama con voz sonora*, y a Bernárdez de Rivera, *El sol con luces escasas*. Les fueron otorgadas 24 horas para poner música a su respectiva letra, que por mala fortuna hasta ahora no se conoce la música compuesta para estas cuartetos, y en consecuencia tampoco se conoce el resto de la letra. Es seguro que se trató de cuartetos de precisión ya que estos géneros eran requeridos a los aspirantes en los exámenes de oposición, además de que lo evidencian las alusiones silábico-musicales en los títulos (marcadas en negritas).

A diferencia de lo hecho en Valladolid (donde los contendientes pudieron trabajar en su composición desde la comodidad de su hogar), cada opositor permaneció encerrado en un cuarto individual (“cuatro distintas piezas”) y le fue asignado un “guarda de vista”⁶⁴⁸ que se encargó de vigilarlos con el fin de “no permitir que a los opositores se les metan instrumentos, papeles o libros de música, ni dejarán les ayude alguna persona, sino que por si propios trabajen sus obras”. Trabajaron durante el tiempo asignado y al día siguiente entregaron sus composiciones al canónigo magistral Baltazar Colomo.

Por desgracia el expediente está incompleto, pero en un acta del cabildo se registró que “nombraban y nombraron por maestro de capilla y escoleta de esta Santa Iglesia a don Francisco de Rueda con el salario anual de ochocientos pesos”.⁶⁴⁹ Tanto a Rueda como a Mendoza en Valladolid les correspondió un interesante periodo de apertura a nuevos timbres y formas compositivas, producto de una mayor circulación de música, músicos, instrumentos e ideas que cada capilla capitalizó con sus propios recursos.

Al fallecer Rueda el 10 de febrero de 1769,⁶⁵⁰ sin disposición testamentaria, se le encargó la capilla de manera interina a quien fuera su contrincante, Miguel Placeres, aunque por un breve lapso de 15 meses.⁶⁵¹ Luego fue nombrado

⁶⁴⁸ Estos observadores eran músicos de la catedral. Le fue asignado “a don Francisco de Rueda, Joaquín Guevara; a don Miguel Placeres, don Juan del Águila; a don Manuel de Sierra Vargas, don Francisco Morillo; a don Pedro Rivera, Pedro José Casillas”. AHCG, *Autos sobre la provisión de las plazas de maestro de capilla...*

⁶⁴⁹ AHAG, AC, L 11, 3 de julio de 1750, fol. 65v.

⁶⁵⁰ Biblioteca Pública del Estado de Jalisco (BPEJ), Archivo de la Real Audiencia de la Nueva Galicia (ARANG), Bienes de difuntos, caja 96, exp. 3. Progresivo 1326, 11 de febrero de 1769, fol. 1f. *Autos. Por el fallecimiento de Don Francisco Rueda maestro de capilla de esta Santa Iglesia que murió intestado.*

⁶⁵¹ AHAG, AC, L 12, 3 de marzo de 1770, fol. 87v.

también de manera interina su hermano presbítero, José María, que también llegó de la catedral de Puebla y no le fue requerido examen de oposición.⁶⁵² Llama la atención el hecho de que parece haberse aplicado el mismo criterio que el vallisoletano años atrás: se eligió al que era presbítero, aunque en este caso no medió ninguna evaluación previa, y a decir verdad (y para ser justos), la producción musical de José María evidencia una notable calidad compositiva, además de culta y numerosa, digna de un estudio aparte.⁶⁵³ José María falleció en 1775, y nuevamente Miguel su hermano se hizo cargo de la capilla, hasta concluir el siglo.⁶⁵⁴

Después de Rueda, Miguel Placeres fue el músico más importante y productivo. El hecho de que su nombramiento seguía siendo “interino”, la plaza continuó llamando la atención de músicos de otras catedrales y templos. Todo parece indicar que en 1781 se presentó una oportunidad de opositar la plaza⁶⁵⁵ debido a que se conoce un cuatro de precisión de la autoría de Miguel Placeres: *Oh Concepción marial pasmo del cielo*.⁶⁵⁶ Se trata de una obra polifónica para cuatro voces (S1, S2, A, T) y dos violines. Hasta ahora sería la única obra de precisión que se resguarda en la catedral. Algunos de sus versos son: “Oh Concepción marial pasmo del cielo/ **Admiración, admiración, admiración**/ Omnipotente porque previene/ **Útil** reparo a **la** primera ruina [...] / **Milagroso** remedio, **remedio, remedio** [...] / **La** sombra **fallece** teme [...] / Que al **sol la** fama aplaude...//”⁶⁵⁷ Como quedó dicho, la importancia y valor de estas obras radican en que se debe “ajustar la música a las demandas del texto”, de manera que, en este caso, las sílabas en negritas debían coincidir con las notas con que eran entonadas.

El único motivo por el que estas obras eran compuestas era para mostrar y comprobar las destrezas compositivas de alguien, por lo que se sostiene que el

⁶⁵² AHAG, AC, L 12, 18 de mayo de 1770, fol. 90v.

⁶⁵³ En los inventarios de música de la catedral guadalajareense registran por lo menos 21 obras de su autoría.

⁶⁵⁴ AHAG, AC, L 12, 22 de diciembre de 1780, fol. 244v y 245f.

⁶⁵⁵ Además del “sistema de edictos-oposición”, se conocen otros dos mecanismos. “el sistema de informes y el sistema de envío de obras.” Ver Marín, “Música y músicos entre dos mundos...”, vol. I, p. 121.

⁶⁵⁶ AHCG, Fondo musical, Miguel Placeres Naveda y Vargas, Cat-Gdl.0332: *Oh Concepción marial*. La estructura no es exactamente la de un villancico puesto que carece de estribillo y coplas; se asemeja más a una cantada, aunque el autor la consignó simplemente como un “Quatro de precisión”, por estar escrita para cuatro voces (S1, S2, A, T) y violines (1 y 2).

⁶⁵⁷ AHCG, Fondo musical, Miguel Placeres Naveda y Vargas, Cat-Gdl.0332.

año que aparece en la portada de la obra (1781), debió haberse realizado dicha contienda, aunque hasta ahora no se conocen mayores datos. Dos años después la plaza seguía interina y se recibieron en Guadalajara por lo menos dos solicitudes para ocupar la maestría: Carlos Pera, el maestro de capilla de la catedral de Valladolid, y José Antonio de Castro, de la capilla de Nuestra Señora de Zacatecas.⁶⁵⁸ El propio Placeres convenció al cabildo de que “por ahora no haga novedad en dicho empleo”,⁶⁵⁹ de manera que continuó en el cargo, con el apoyo de Pedro Regalado Támez quien lo suplió en sus “ausencias y enfermedades”. Ni Pera ni Castro removieron al interino Placeres, y le correspondió cerrar el siglo. De este modo, la fluctuación de maestros de capilla (la parte más visible del conjunto, aunque no la única) entre las dos catedrales permite descubrir una interesante movilidad multimodal en un espacio geométrico relativamente pequeño, tanto del tipo trasatlántica (internacional), intervireinal (entre virreinos), interregional y local (de una misma ciudad y sus alrededores).⁶⁶⁰ Esta variedad migratoria permite apreciar diversos factores en las motivaciones de estos músicos, desde el deseo de permanecer cercanos a su lugar de origen (en el caso de los americanos), como fue el caso de varios músicos y familias del virreinato, o bien, en el caso de los peninsulares (al no contar con ese arraigo familiar en América) el moverse con mayor libertad por las ciudades, en busca siempre de las mejores condiciones. Se debe aclarar que esta situación no fue privativa de los maestros de capilla, sino que incidió en todos los sirvientes de la catedral, cantores y ministriles.

Organistas

Se agregarán algunas notas sobre la circulación de otros de los ministriles de primera importancia: los organistas, quienes eran tan codiciados como los maestros de capilla. Conscientes de ello, solían hacer valer su condición ante las autoridades. Para ilustrar este caso resulta interesante lo sucedido en 1716, con Francisco Antonio de la Presa y Antonio Suárez (hijo del maestro de capilla

⁶⁵⁸ En 1794 Castro mostró intenciones de solicitud de plaza al enviar desde Zacatecas una obra musical (*Domine Deus*, AHAG, Fondo musical, GDL0060) que dedicó al canónigo Juan José Ramírez. Intento que tampoco fructificó.

⁶⁵⁹ AHAG, AC, L 13, 10 de diciembre de 1783, fol. 58f-58v. Castro fue infante de coro desde 1750. Al “mudar de voz” tocó violín y en 1765 partió a la ciudad de México. A su regreso solicitó plaza pero se le informó que no había vacantes; partió entonces a Zacatecas y allá fue nombrado maestro de capilla, manteniendo siempre su deseo del magisterio guadalajareño.

⁶⁶⁰ Gembero Ustárroz, “Migraciones de músicos entre España y América...”; y Marín López, “Música y músicos entre dos mundos...”, p. 380.

Diego Suárez), primero en la catedral de Valladolid, y después en Guadalajara. Ambos presentaron examen para aspirar por la plaza principal; ambos poseían cualidades notables aunque el conflicto de intereses en el caso de Suárez, por causa de su padre, el maestro de capilla, complicó el proceso de elección, lo que parece indicar que De la Presa superó a su adversario. Esto provocó que ninguno de los dos fuera nombrado como organista mayor y sólo se les concediera a ambos un aumento en sus salarios.⁶⁶¹ De la Presa, indignado, renunció a la plaza (posteriormente se trasladó a Guadalajara) de manera que Suárez resultó beneficiado.⁶⁶² Al poco tiempo ingresó Antonio José de Zamora (destacado organista que en pocos años sería valioso para la capilla guadalajareña) con el mismo sueldo que el hijo del maestro de capilla, lo que provocó de nuevo el conflicto y ahora fue Suárez quien renunció su plaza para irse a Guadalajara donde fue admitido como “organero y afinador” y “tercer organista”, encontrándose de nuevo con De la Presa, quien ya era “segundo organista”.⁶⁶³

Los conflictos por la organistía no cesaron en ambas catedrales: De la Presa fue relevado en Guadalajara “por haberse ausentado” y nombraron al mencionado Marcos Garzón, notable indio maestro de órgano.⁶⁶⁴ Zamora solicitó permiso en Valladolid para “hacer unas diligencias” y ya no regresó; avisó que había encontrado otras “conveniencias”. En 1726 logró una valiosa plaza en la catedral de Guadalajara ejecutando órgano, arpa, violón, violín y el recién adquirido clavicémbalo.⁶⁶⁵ Estas habilidades fueron bastante bien valoradas por los canónigos, al grado de que Zamora permaneció por más de veinte años en la catedral; realizó diversas labores e instruyó a decenas de aspirantes que luego formaron parte de la capilla. En 1731 enfrentó a Garzón por la organistía mayor y la obtuvo, tras una reñida evaluación frente a varios peritos músicos y canónigos.⁶⁶⁶ Tras una larga ausencia de Zamora que en la documentación no se explica con claridad, el cabildo declaró vacante la plaza junto con la de afinador de manera que fueron fijados edictos para opositar el cargo, 1747.⁶⁶⁷ Los opositores fueron Diego de Reina (segundo organista) y el clérigo de primer tonsura, el francés

⁶⁶¹ AHCM, AC, L 16, 22 de abril de 1716, fol. 184v.

⁶⁶² AHCM, AC, L 17, 14 de abril de 1719, fol. 80f.

⁶⁶³ AHAG, AC, L 9, 28 de mayo de 1721, fol. 8f.

⁶⁶⁴ AHCM, AC, L 17, 10 de octubre de 1724, fol. 425.

⁶⁶⁵ AHAG, AC, L 9, 12 de julio de 1726, fol. 63v.

⁶⁶⁶ AHAG, AC, L 9, 28 de febrero de 1731, fol. 176f.

⁶⁶⁷ AHAG, AC, L 11, 9 de febrero de 1747, fols. 9f-9v.

Juan Bautista del Águila y Coll, quien llegó de la ciudad de México para opositar la plaza y resultó ganador.⁶⁶⁸

Del Águila tuvo un papel activo durante su periodo: fue “guarda de vista” de Placeres en el examen de oposición de 1750, y examinó a varios aspirantes a la capilla, pero siempre mostró una marcada indisciplina y desorden, y con ello una “permanente insatisfacción”,⁶⁶⁹ al grado de que en junio de 1751 el cabildo expresó lo siguiente:

“...Y habiendo tratado y conferido sobre la plaza de organista mayor por la ausencia que ha hecho don Juan de Águila y motivos de ella. Dijeron que se tenga por despedido de ella a dicho Águila y no se vuelva a admitir por ningún motivo, causa ni pretexto, y para la provisión de dicha plaza se despachen y fijen edictos convocatorios con término de sesenta días. Y en el ínterin se nombra por organista mayor interino a Diego de Reina, con el mismo salario de quinientos pesos por organista y afinador, y retención de su plaza en la que se nombra de segundo organista interino a José Bravo...Y José Manuel Cosío también se nombra con cien pesos de salario...”⁶⁷⁰

La sentencia es contundente y Del Águila ya no regresó a Guadalajara; se dirigió a la ciudad de México y cuando solicitó ingresar a la capilla musical de aquella catedral se reveló todo lo que había provocado durante su estancia en la organistía en Guadalajara: amenazó e hirió con un cuchillo al maestro de capilla, Francisco Rueda, y a otro de los canónigos; constantes conflictos con el sochantre Francisco Morillo; discusiones frecuentes con la mayoría de los músicos “sobre quién sabía más”. Es por ello que se le tenía por “músico fugitivo”, que aunque le reconocían ser genio y sobresaliente, también lo consideraban un “pendenciero”.⁶⁷¹

Esta complicada situación revela que la genialidad de los músicos, la presión de los capitulares, así como la presión por ganarse un prestigioso lugar

⁶⁶⁸ AHAG, AC, L 11, 2 de agosto de 17147, fols. 20f-20v; 3 de octubre de 1747, fol. 23v; y 11 de octubre de 1747, fol. 24f. Juan del Águila llegó a Nueva España en 1746, y desarrolló una amplia experiencia en la enseñanza musical en diferentes conventos de la ciudad de México. Evguenia Roubina, *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, Ediciones EON, Col. Anima Mundi, México, 2007, p. 33.

⁶⁶⁹ Para una detallada narración biográfica véase Marín López, “Música y músicos entre dos mundos...”, pp. 323-324.

⁶⁷⁰ AHAG, AC, L 11, 3 de junio de 1751, fol. 85f. El subrayado es nuestro.

⁶⁷¹ Marín López, “Música y músicos entre dos mundos...”, p. 324.

en la capilla, hacía que las plazas más importantes y de mayor responsabilidad parecieran para algunos una carga social que no todos podían desempeñar, y eso podría explicar en parte que no todos vivieron con el anhelo constante de la titularidad del magisterio u organistía (reconociendo sus propias capacidades), prefiriendo en su lugar la cantoría o la ejecución instrumental, aunque buscando siempre la posibilidad de tocar dos o más instrumentos con el fin de aumentar sus ingresos.

La cita anterior trae a cuenta el nombre de José Bravo, quien a su vez se vincula con el organista Juan de Aragón y con Michoacán. Reina, Bravo y Cosío fueron nombrados para suplentes e interinos mientras se convocaba por edictos para la plaza mayor. Bravo radicaba en la ciudad de México y había sido recomendado a los canónigos como un excelente organista. Al publicarse los edictos, y al enterarse de que había sido nombrado segundo organista interino, José Bravo mostró su interés y se trasladó a Guadalajara, haciendo un alto en Valladolid desde donde envió una emotiva carta a su hermano, Manuel (quien residía en Guadalajara), en septiembre de 1751, expresándole que se encontraba en Michoacán para lograr “el parecer de don Juan de Aragón”, maestro organista que lo revisó e instruyó, y al cabo de varias semanas le aseguró que ya “puedo presentarme a ser examinado en cualquier iglesia por el uso que en el órgano he tenido en su presencia y la de su hijo”.⁶⁷² Le pidió también a su hermano dar voz a su petición ante el cabildo tapatío, lo que aquél hizo en noviembre del mismo año.

Pasaron varios meses y finalmente se preparó la oposición. Fueron sinodales el maestro de capilla Francisco Rueda; Francisco Morillo, sochantre; el arpista Pedro de Rivera y Joaquín Guevara, a quienes se les tomó juramento. Guevara era uno de los más destacados músicos en la capilla; en su dictamen citó a teóricos como fray Pablo Nassarre, Pietro Cerone y José de Torres, quienes “dicen que el que no fuere buen teórico, no puede ser buen práctico”. Luego de la difícil prueba, José de Bravo y Camarena fue nombrado primer organista, con 500 pesos de salario anual: 330 por organista y 170 por afinador. Diego Reina fue nombrado segundo organista, mientras que José Cosío como tercero,⁶⁷³ quien al enterarse de la labor del maestro Aragón, “se presentó en 27 de

⁶⁷² AHCG, Sección Gobierno, Serie Secretaría: Asuntos internos, caja 1, ficha 4, 29 de septiembre de 1751, s/ fol.

⁶⁷³ AHAG, AC, L 11, 15 de septiembre de 1752, fol. 108f. La carrera de Cosío fue ascendente y notable. Luego fue nombrado organista segundo (noviembre de 1752), y posteriormente organista mayor (octubre de 1773, tras la muerte de Bravo).

septiembre de [17]52, pidiendo licencia para pasar a perfeccionarse”.⁶⁷⁴ Por su parte, Reina parece no haber quedado conforme con los nombramientos y dos semanas después renunció a la plaza, y considerando la tensión por los recientes conflictos registrados con Del Águila, solicitó al cabildo “se le dé testimonio de su escrito, y proveído para su resguardo y que conste haber salido por renuncia sin haber dado motivo para ser despedido por mal proceder suyo”.⁶⁷⁵

El maestro Juan Aragón suscita una historia más que destacada en Valladolid. Fue examinado por el maestro de capilla, Gavino Leal, entre octubre y noviembre de 1733, en un extraño examen de oposición en el que también contendieron Juan José Morales y el malagueño Pedro Molina y Aguilar,⁶⁷⁶ quien años después pasó a Guadalajara como cantor y a tocar el órgano y violón.⁶⁷⁷ De los tres, Aragón resultó con el grado “superlativo” y la muestra que dio hizo expresar a los sinodales que era el mejor organista que habían escuchado, además de contar una memoria prodigiosa para ejecutar sin papel a la vista, en estilos diversos como el hispano y el italiano. En otras palabras, Aragón mostró ser un músico completo y con destrezas difícilmente superables por otros, por lo que fue nombrado primer organista y maestro de escoleta con 700 pesos de salario, con la obligación de enseñar a tocar el órgano a los que desearan, incluso a sus propios oponentes, Molina y Morales.⁶⁷⁸

Fue éste el inicio de su destacada carrera como instructor de órgano, al grado de alcanzar fama en toda la región, como se narró líneas arriba. Examinó a decenas de músicos durante los más de 30 años que ocupó la organistía. Al morir, en julio de 1766, su hijo Cipriano solicitó a los canónigos ser beneficiado con la plaza, con amplios argumentos como que los servicios de su difunto padre hicieron lucir las funciones de la Iglesia, y que ante la necesidad de organistas segundo y tercero, su padre se había encargado de prepararlos en la propia ciudad, “sin el subsidio de buscarlos fuera”. Tal fue su arraigo a la catedral va-

⁶⁷⁴ AHCG, Sección Gobierno, Serie Secretaría: Asuntos internos, caja 1, ficha 4. En el acta de cabildo del 27 de septiembre se expresa que pidió licencia “para pasar a la ciudad de México a perfeccionarse en el órgano por no hallarse con la suficiencia necesaria”. AHAG, AC, L 11, 27 de septiembre de 1752, fol. 109f-109v.

⁶⁷⁵ AHAG, AC, L 11, 27 de septiembre de 1752, fol. 109v.

⁶⁷⁶ AHCM, Sección Capitular, Legajo 71, 5 de noviembre de 1733, fol. 132f.

⁶⁷⁷ Molina ingresó a la capilla guadalajarenses en enero de 1744, y fue despedido en marzo del año siguiente. AHAG, AC, L 10, 10 de enero de 1744, fols. 190f-190v; y 13 de marzo de 1745, fol. 209v.

⁶⁷⁸ AHCM, AC, L 18, 6 de noviembre de 1733, fol. 764v.

lisoletana que destacó haber rechazado la plaza que “con más congrua se me propuso por orden del Ilustrísimo Cabildo de Guadalajara”.⁶⁷⁹

El cabildo leyó con atención la solicitud de Cipriano de Aragón, y sin fijar edictos convocatorios ni hacer prueba alguna, lo nombró primer organista; nombró a Manuel Zendejas como segundo, y a José Echeverría, tercero, todos ellos habían sido discípulos del fallecido Juan de Aragón.⁶⁸⁰ Otros organistas además pasaron por sus instrucciones y fueron a parar en las catedrales tan lejanas como Durango.

Sochantres y ministriles

Las plazas de la capilla que más movilidad generaron entre ambas catedrales fueron las de canto, especialmente la sochantría, por encima de las convocatorias para maestro de capilla u organista. En muchos casos era bastante bien remunerada e incluyó la tarea de cuidar y velar por el buen funcionamiento del coro, particularmente el canto llano. Y aunque para el cargo se requería preferentemente que fueran presbíteros ordenados in sacris, esto en ocasiones no se lograba debido a la ausencia de clérigos con tales destrezas, de manera que se eligieron algunos cantores seglares. Con ello, pusieron mayor atención a las destrezas del cantor y sus habilidades en la enseñanza, solfeo y, en algunos casos, del órgano, con el fin de que lograr un mayor “lucimiento” en la liturgia.

En muchos casos, como se dijo, el sochantre llegó a tener tal autoridad musical en la capilla, que su opinión se igualaba a la del organista o maestro de capilla. Las dos catedrales bajo estudio vieron desfilar en ambas direcciones una considerable cantidad de cantores en busca de la plaza y del reconocimiento de ser sochantres. En lo expuesto líneas arriba se dio cuenta de la movilidad de varios sochantres, que además fueron instrumentistas y pertenecientes a grupos indios, de manera que este apartado se sistematizará la información en el siguiente cuadro.

⁶⁷⁹ AHCM, Sección Capitular, Legajo 105, julio de 1766, fol. 130.

⁶⁸⁰ AHCM, AC, L 27, 29 de agosto de 1766, fol. 69v.

Cuadro III-9. SOCHANTRES de las catedrales de Guadalajara y Valladolid. 1693-1795.

Músico	Catedral ⁶⁸¹	Fechas	Comentarios
Juan Adame Mejía (Méxía)	Gdl-Vlld	1693-1702	Al menos desde 1666 fue capellán en Guadalajara. En 1693 lo llamó el cabildo de Valladolid. Fue sochantre. Renunció en 1702. Fue compadre de Diego de Suárez y Cristóbal de Argüello.
Juan Rodríguez	Vlld	1706-1723	Sochantre y ministril. Jubilado en 1723.
Antonio Rivero	Gdl	1709	Solicitó plaza y contendió con Antonio de Aguiar y Agustín de Esquivel.
Pedro Gutiérrez	Gdl	1708-1728	Presbítero. Por muerte de Casillas fue nombrado "regente" de la capilla. Murió en noviembre de 1728 siendo sochantre. Fue su albacea y "universal heredero" el sacristán mayor, Nicolás Ortiz. Sochantre y músico.
Antonio de Aguiar	Gdl	1708-1726	Ayudante hasta su muerte (1726).
Cristóbal de Argüello	Vlld-Gdl	1711-1744	Estuvo en la catedral de Vlld. de 1697-1711. Se trasladó luego a Gdl. e ingresó a la capilla en 1711. Compitió con Manuel Raigón por la sochantría. Nombrado interino. Suplió ausencias de Rosales en 1742.
Manuel Raigón	Vlld-Gdl	1708-1717	En 1711 partió de Vlld. a Gdl., y fue nombrado en 1711 y duró tres años en el cargo. Regresó en 1717 a ocupar el cargo de nuevo.
Francisco Javier Ruiz de Villaseñor	Vlld-Gdl	1717	Fue "medio sochantre" en Vlld; luego se fue a Gdl y lo nombraron "ayudante de sochantre".
Antonio de Rivero	Vlld	1723	Suplente de sochantre.
Miguel Tello Tenorio	Gdl	1729	En 1723 opositó en Vlld., sin obtenerla. En Gdl. contendió contra Ramírez, Tello y Galindo, y la obtuvo.
Tomás Ramírez	Gdl-Vlld	1729	Opositó la plaza en Gdl. sin lograrla (1729). En 1731 también la opositó en Vlld., tampoco la obtuvo.
Andrés López Galindo	Gdl	1729-1731	En 1727 fue nombrado ayudante de sochantre en Vlld. Luego fue a Gdl a opositar la plaza, aunque no la obtuvo, consiguió mejor salario (1729). Se quedó como cantollanista y suplía al sochantre.
Miguel Romo de Arvizu	Vlld	1733	Sólo laboró durante un año.
Simón de la Peña	Gdl	1739	
Mateo de Girón Tejeda	Vlld	1734-1753	Fue examinado nuevamente en 1737.
José Moreno Matajudíos	Gdl	1690	Tenor. Llegó de Valladolid en 1690. Sochantre y músico.
Francisco Morillo	Gdl	1744	Sochantre y órgano.
Antonio Viera	Vlld	1746	Segundo sochantre.

⁶⁸¹ Aunque muchos de estos cantores estuvieron en ambas catedrales, en esta columna se registra la catedral en la que tuvieron mayor actividad, o desarrollaron su actividad principal. Con el fin de sistematizar y abreviar la información en este cuadro se abreviarán las palabras: Guadalajara (Gdl), y Valladolid (Vlld).

Músico	Instr-Voz	Años	Comentarios
Cristóbal de Orejón	VlId	1758	Ayudante de sochantre.
Lorenzo García	VlId	1761	Expulsado por serios problemas con el alcohol.
Simón Mariano Rueda	VlId	1764	Entró a la capilla de Gdl. en 1762 como ayudante de sochantre. Era hijo del maestro de capilla, Francisco Rueda. Se fue a VlId. en 1764 como sochantre.
Raimundo Mercadal	VlId	1766-1783	Fue sochantre en la ciudad de México. Fue compositor.
Manuel Aldama	Gdl	1780	Sochantre y músico.
Pedro Antonio Casillas	Gdl	1764-1780	Sochantre y músico. En 1770 fue nombrado primer sochantre, y segundo a Manuel Aldama
Joaquín Cabrera	Gdl	1762-1780	Sochantre interino y músico.
Juan de Dios Díaz	Gdl	1780	Ayudante de sochantre
Cayetano Perea	VlId	1769-1785	Sochantre interino. Tocó violón y tololoche, principal promotor de este instrumento. Murió en 1785.
Manuel Leonel Viveros	VlId	1786	Sochantre interino.
Manuel re Aragón	VlId	1786	Titular.
José Esquivel y Vargas	VlId	1779-1780	Fue de Gdl a VlId a solicitar la plaza.
Manuel Carvajal	VlId	1787-1795	Ayudante de sochantre. Renunció y se fue a Guadalajara. Se conoce una obra que en la portada dice: "Para el uso de D.n Manuel Carvajal segundo subchantre de la Santa Igl.a Cat de Valladolid. Cortez me fecit" (GDL0057).

Fuente: Elaboración propia con base en AHAG, Fondo musical: AHCG, Fondo musical y Actas del Cabildo catedral. AHCM Fondo musical y Actas del Cabildo catedral.

Del mismo, el caso de los ministriles, muchos de los descritos en los apartados anteriores, además del canto también se desempeñaron como instrumentistas, de modo que las relaciones y movilidad entre ambas catedrales, en muchos casos en bloque, fueron muy marcadas en distintos momentos del siglo estudiado. Las olas migrantes tanto de músicos locales como extranjeros, estuvieron marcadas principalmente por los ritmos económicos, pero también por las políticas que en ocasiones se endurecían, o bien, cuando éstas presentaban más bondades y oportunidades de traslado y mejoría. Por ello, también se ha considerado esquematizar dicha información en un cuadro como el que sigue. Y considerando el enorme caudal de nombres de músicos que circularon entre Valladolid y Guadalajara, tan sólo durante el siglo XVIII y en tan diversas circunstancias, en este listado se hará mayor énfasis en registrar solamente aquellos ministriles que tuvieron relación estrecha con ambas sedes catedrales.

Cuadro III-10. Algunos de los **MINISTRILES** de las catedrales de **Guadalajara y Valladolid. 1690-1791.**

Músico	Instr-Voz	Años	Comentarios ⁶⁸²
José Moreno Matajudíos	Músico, tenor	1690	Partió de Vlld. a Gdl. en 1690. Sochantre y músico.
Martín Casillas, hijo.	Bajón	1703-1736	Mulato. ⁶⁸³ Fue maestro de capilla interino de 1730-1731. Es hijo de Martín Casillas, maestro de capilla de la catedral de Guadalajara.
Buenaventura Casillas	Cantor	1690-1745	Llegó con su padre, Martín Casillas, de Vlld. Ingresó a la capilla de Gdl. en 1690. Cegó en 1732. Falleció en 1745; sepultado en la catedral de Guadalajara, siendo viudo de María de Soto.
José Bernardo Casillas	Cantor	1690-1736	Hijo de Martín Casillas, lo sustituyó en el cargo. Murió en agosto de 1736.
José Musientes	Arpa, órgano	1697-1711	Partió de Gdl. a Vlld. en 1697. Fue organista y arpista suplente hasta 1711.
José Viveros	Bajón	1721-	Bajonero en Gdl. Partió a Vlld. en 1723.
Nicolás Rodríguez [Lain Calvo]	órgano	1725	Mulato libre. Músico en Valladolid y en Guadalajara, donde murió en 1725.
Francisco Antonio de la Presa	Órgano	1716-1726	Organista en Vlld., con estancia en Gdl: 1719-1724. Volvió a Vlld.
Miguel Tello	Cantor		Cantor en Gdl. En 1723 solicitó plaza de sochantre en Vlld., sin lograrlo.
Antonio Zamora	Órgano, arpa, violín y violón.	1726-1749	Llegó de Valladolid en 1726. Fue primer organista y maestro de escoleta.
Luis Montes	Cantor	1733-1738	Moraguillo en Vlld. En 1733 fue nombrado cantor. En 1737 ingresó a la capilla de Gdl. Fue despedido por su bajo capacidad. En 1738 pidió ayuda de costa para regresar Valladolid.
Pedro Mblina y Aguilar	Órgano, violón y voz	1744	Natural de Málaga. Despedido en marzo de 1745. Estuvo en Vlld., y luego regresó a aquella ciudad en 1745.
Francisco Mbrillo	Órgano, sochantre	1743	Organista en 1743. Vino de la ciudad de México y fue sinodal en el examen a la capilla. En 1745 era el encargado de las funciones de la capilla.

⁶⁸² Con el fin de sistematizar y abreviar la información en este cuadro se abreviarán las palabras: Guadalajara (Gdl), y Valladolid (Vlld).

⁶⁸³ En la partida de nacimiento de su hijo, Eusebio José, los mencionan como “moriscos”, a Martín, a su hijo y a su esposa, Anastasia de Riofrío.

Músico	Instr-Voz	Años	Comentarios
Andrés López Galindo	Músico y sochantre	1727-1739	En 1727 fue nombrado ayudante de sochantre en Vlld. Luego fue a Gdl a opositar la plaza, aunque no la obtuvo, consiguió mejor salario (1729). Se quedó como cantollanista y suplía al sochantre. En 1734 solicitó, sin éxito, crear la plaza de "segundo sochantre". Siempre insistió por la sochantría.
Santiago Billoni	Violín	1737-1748	Estuvo en Gdl. (1737), Durango y Vlld.
José Antonio Leonel Viveros	Cometa	1740	Era originario de Gdl., aunque ejerció más tiempo en Vlld.
Juan Bautista de Águila		1747	Organista. Llegó de la ciudad de México.
José Carrillo	Violín, oboe.	1744	Fue despedido en octubre de 1744, y regresó a Vlld., donde también fue despedido por indisciplina. Fue maestro de escoleta en Gdl.
Cipriano de Aragón	Órgano	1750-1766	Organista en Vlld. Expresó haber recibido oferta de Gdl., pero no aceptó.
Pedro José Bernárdez	Violín, oboe, flauta.	1750	En 1749 llegó a Gdl. de la ciudad de México. En junio de 1750 opositó la plaza de maestro de capilla, al no obtenerla, en septiembre solicitó plaza en Vlld.
Simón Mariano Rueda	Violín, clarín, trompa	1762-1792	Entró a la capilla de Gdl. en agosto 1762 como ayudante de sochantre. a Vlld. en 1764.
Antonio del Prado y Solís	Tenor y bajo	1783-1790	En 1790 partió hacia Gdl.
Manuel Carvajal	Tenor	1787-1795	En 1795 se trasladó a GDL. Hay una obra en GDL que en la portada dice: "Para el uso de D.n Manuel Carvajal segundo subchantre de la Santa Igl.a Cat. de Valladolid. Cortez me fecit" (GDL0057).
Antonio Solís	Cantor	1789-	Admitido como cantollanista; llegó de Vlld. donde copió algunos libros de coro (copista).
José Luis Camarena	Bajón y trompa	1776-1791	Músico en Vlld. Casado con María Rita Ortiz de Zárate, probablemente familiar de Ignacio Ortiz de Zárate, músico y compositor prolífico en Gdl. y Vlld.

Fuente: Elaboración propia con base en AHAG, Fondo musical; AHCG, Fondo musical y Actas del Cabildo catedral. AHCM Fondo musical y Actas del Cabildo catedral.

Con la anterior relación de nombres de músicos y cantores se busca dejar constancia de la corta distancia que pareció haber existido entre ambas catedrales, dados los constantes intercambios. Se puede percibir también que dicha movilidad abarcó ciudades como México y Puebla. La opinión de Mazín Gómez advierte que "la experiencia de la catedral angelopolitana... sirvió a la de Valladolid... [...] en la contratación de sucesivos maestros de capilla... fundadores

de la tradición musical en la catedral vallisoletana...”.⁶⁸⁴ Lo que Puebla y México fueron a Michoacán, lo fue éste a Guadalajara y viceversa, y ésta a Durango, en donde se constituyó un corredor cultural bastante más estrecho de lo que se ha creído.

Dos Maestros de Capilla:

José Gavino Leal (Valladolid, Michoacán: 1732-1750)

Francisco Rueda (Guadalajara, Nueva Galicia: 1750-1769)

Se debe aclarar que la atención dada a estos dos maestros de capilla no debe ser considerada en detrimento del resto del conjunto, sino sólo como dos posibilidades de desarrollo, de ser en el tiempo, en el espacio y en la circunstancia que a cada uno le tocó vivir. La intención de cerrar este capítulo con estas reflexiones obedece tan sólo a que se considera de enorme potencial el hecho de contar con el registro de bienes de cada músico (ramo de bienes de difuntos), en relación elaborada *post mortem*. Aunque se tenga claridad de lo volátil y resbaladizo que pueden resultar estos documentos como fuentes y como indicadores o parámetros del status o bagaje intelectual de sus poseedores, se parte de la idea de que la posesión de obras musicales, libros y otros objetos que cada uno resguardó en su biblioteca personal, pueden por lo menos orientarnos en la visión que cada uno tuvo de las cosas, las personas y su entorno, pues estos objetos o elementos están más vinculados a la esfera privada que a la pública. Es decir, la práctica musical que ejercieron con sus músicos y cantores dirigidos, la que se escuchó durante los oficios y las diversas celebraciones, corresponde a la esfera de lo que los otros ven y perciben en la cotidianidad, mientras que lo poseído en la intimidad de sus aposentos (revelados por los inventarios) conforman un cúmulo de ideas probablemente no cristalizadas bajo ningún medio, posiblemente reprimidas, o por lo menos reveladas no con los recursos habituales, y que además sólo salen a relucir cuando, como en este caso, el involucrado ya ha fallecido.

José Gavino Leal (Catedral de Valladolid, 1732-1750)

Como ya se dijo, Gavino Leal fue nombrado maestro de capilla en los inicios de 1732, y su magisterio duró hasta su muerte, el 28 de enero de 1750. Tras su fa-

⁶⁸⁴ Óscar Mazín Gómez, “Un espejo distante; catedral de Puebla reflejada en la de Valladolid reflejada en la historia de la de Valladolid de Michoacán, siglos XVII-XVIII”, en Monserrat Galí Boadella (coord.), *Las Catedrales novohispanas*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2002, p. 217.

llecimiento, y habiendo hecho disposición testamentaria,⁶⁸⁵ se suscitó un fuerte y prolongado pleito legal entre sus albaceas, herederos, acreedores y deudores del difunto maestro. El principal interés en este breve ejercicio es sobre los objetos de carácter musical, o que puedan suscitar un interés musical, más que la relatoría sobre el amplio y complejo conflicto por la herencia y las deudas dejadas por el maestro de capilla, como la reclamada por “José de Villaverde, vecino y del comercio de esta ciudad”.⁶⁸⁶ Dicho expediente incluye su propio testamento, redactado en mayo de 1749, unos meses antes morir. De los primeros puntos que sorprenden en esta relatoría testamentaria es la casi total ausencia de obras musicales, que en primera instancia podría significar haberlas donado o vendido a algún interesado. En la última etapa de su vida, Leal era una persona muy enferma y con múltiples achaques,⁶⁸⁷ y aunque seguía un tanto activo en la catedral, su interés primordial fue salvaguardar su salud y la vida.

Se entiende la naturaleza de esta tipología documental (testamento) a diferencia de una relación de méritos, por ejemplo, en la que se destacan las virtudes intelectuales desarrolladas a lo largo de los años. En este caso, aunque su testamento refleja no haber atesorado demasiados objetos, salvo los más elementales para la vida diaria, el inventario elaborado *post mortem* incluye algunos libros e instrumentos musicales, y es de destacar que tampoco incluye música escrita. En el documento expresó: “declaro por mis bienes, todo el ajuar y menaje que se hallare en la casa de mi morada y asimismo todos los demás bienes que parecieren ser míos...”.⁶⁸⁸ Esos bienes esenciales fueron dejados a su hija expósita, María Magdalena Leal, entre los que se encuentran una cama, almohadas, sábanas, frazada, colchas, escritorios y mesas, entre otros objetos similares.⁶⁸⁹ Se destacan “seis libros de vida de santos” que también solicita sean entregados a su hija.

⁶⁸⁵ Archivo Histórico Municipal de Morelia (AHMM), Justicia I, caja 78, exp. 9: Gavino Leal, testamentario, 1750. *Diligencias ejecutadas sobre la testamentaria y bienes del bachiller don José Gavino Leal, presbítero que fue de este obispado* (en adelante, *Diligencias ejecutadas sobre la testamentaria...*).

⁶⁸⁶ Aunque él haya declarado “no debo ni me debe cosa alguna”.

⁶⁸⁷ En 1747 solicitó ayuda al cabildo y expresó haber contraído una fuerte enfermedad que lo dejó impedido, aunque por fortuna aún le funcionaba “el cerebro y la mano derecha”, con lo que podía componer o copiar música. El cabildo le apoyó y accedió a que siguiera trabajando en su casa y que asistiera al coro sólo cuando su salud se lo permitiera.

⁶⁸⁸ AHMM, 1750. *Diligencias ejecutadas sobre la testamentaria...*, fol. 6v.

⁶⁸⁹ AHMM, 1750. *Diligencias ejecutadas sobre la testamentaria...*, fol. 7f.

Su acervo bibliográfico es tal vez la parte más rica y se hace evidente en tanto que con estas obras dejó pagadas algunas misas que habían sido oficiadas por el presbítero Manuel de Vado. Algunos de esos libros fueron: Breviarios, octavarios, cuadernos de oficios, “librito de Pascual de Navidad” y algunos misales, lo que constituyen textos propios de la liturgia y los oficios, que probablemente algunos de ellos incluían la música además de los textos. Su testamento no hace mayor mención de la totalidad de las obras que pudo haber poseído, pero el inventario posterior revela cosas interesantes.⁶⁹⁰ Sin el afán de detallarlo, dicho inventario registra 24 títulos bibliográficos entre los que se encuentra una Biblia, una obra de Ovidio; Francisco de Salazar, *Afectos y consideraciones*; Alonso de Vascones, *Destierro de ignorancias*, entre otras. Una de las pocas de las de carácter musical es una cuyo registro sólo advierte: “Obras de Falconi”,⁶⁹¹ que de tratarse del compositor italiano Felipe Falconi, podría referir a algunas de sus composiciones elaboradas a partir de 1724, cuando se convirtió en segundo maestro de capilla real.⁶⁹² Falconi fue parte de esa generación de músicos italianos llegados a la corte española tras el segundo matrimonio de Felipe V, con Isabel de Farnesio (1714), quien le dio protección y lo asignó como su músico de cabecera y viajó con la corte a diferentes ciudades andaluzas, entre ellas Sevilla, de donde era originario Leal.⁶⁹³

Su presencia en la pequeña biblioteca personal de Gavino Leal, por lo menos indica dos cosas: 1) la temprana difusión de su obra en América (lo que podría parecer más que extraño puesto que no es considerado como un brillante compositor); 2) la confirmación de la influencia de los estilos italianizantes en la música novohispana, que en este caso, en la obra de Leal por lo menos se percibe que sus obras están ya en una clara tonalidad definida; una escritura idiomática para determinados instrumentos (como violines y el arpa) y voces (homofonía y polifonía); además de la estructura clásica de las partes de sus obras: dúo, aria, estribillo, etc. Vale la pena recordar que el violinista italiano Santiago Billoni circuló por las catedrales vallisoletana, guadalajarenses y duran-

⁶⁹⁰ AHMM, 1750. *Diligencias ejecutadas sobre la testamentaria...*, fol. 9f.

⁶⁹¹ AHMM, 1750. *Diligencias ejecutadas sobre la testamentaria...*, fol. 9v.

⁶⁹² Álvaro Torrente, “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740”, en Malcom Boyd y Juan José Carreras (eds.) *La música en España en el siglo XVIII*, Cambridge University Press, España, 2000, p. 92.

⁶⁹³ Antonio Martín Moreno, *Historia de la música Española*, Tomo 4: *Siglo XVIII*, Alianza Música, España, 1985, p. 43.

guense.⁶⁹⁴ Y si bien es cierto que una golondrina no hace verano, ante la escasa información sobre el bagaje material e intelectual del compositor sevillano, esta breve referencia se convierte en un valioso elemento de análisis. Otros 16 libros registrados estaban en poder de uno de sus hijos.

El inventario registra solamente dos instrumentos musicales: una guitarra y un violón, que éste último causó amplia discordia y finalmente apareció en poder de su hijo, Manuel Melchor, luego de haber pasado por las manos de algunos músicos de la catedral. Fue valuado en diez pesos y finalmente fue considerado de manera útil en la cuantificación de los bienes para el pago de las deudas pendientes, asunto que se volvió el principal problema a resolver.

Del total de bienes en disputa, no figura ni una sola obra musical, y la existencia de sólo dos instrumentos, y unos cuantos libros, hace suponer haberlos vendido, como quedó dicho, con el fin de solventar gastos que su salud y situación familiar le generaron. La cantidad de sus bienes (en contraparte con las deudas dejadas) hizo que sus hijos herederos, Manuel Melchor y Francisco Gil Leal, expresaron que entendían el poco beneficio que ello significaba, “respecto de ser muy cortos y de poca importancia los bienes que quedaron”, y “de hacerse jurídicos” e iniciar un proceso legal (que incluía pagar con ellos las deudas, es decir, pagar en especie) no se alcanzarían a pagar ni la gestión de los inventarios ni los acreedores, y los herederos no estarían en posibilidad de obtener algo como beneficio heredado. La decisión de estos fue que les fueran entregados los escasos bienes con el fin de venderlos ellos mismos, por su cuenta, y luego saldar las cuentas pendientes de su padre: medicinas al “maestro de farmacopea”; renta al tendero, entre otros.

Otro elemento biográfico que revela esta Diligencia testamentaria, es que Leal fue casado en Sevilla con María Nicolasa de Cueto, ya difunta, con la que procrearon tres hijos: los mencionados Manuel Melchor y Francisco Gil (sus herederos universales), y su homónimo Gavino Leal, “vecino de la dicha de Sevilla”, y a quien no le había dejado ninguna de sus pocas pertenencias, precisamente por radicar en aquella ciudad. Mantuvo también a otra hija expósita, “María Magdalena Leal, mi huérfana expuesta a mis puertas, que tengo por su corta edad a cargo y cuidado de doña Ana Gutiérrez de las Casas.” Esta situación de su viudez y paternidad de tres hijos biológicos parece no haber estado considerada en sus estudios en los que se ha destacado mayoritariamente su calidad de presbítero, y que algunas investigaciones han considerado como causa de la preferencia sobre

⁶⁹⁴ Drew Edward Davies, “The italianized frontier: Music at Durango cathedral, español culture, and the aesthetics of devotion in eighteen-century New Spain”, Tesis Doctoral, Universidad de Chicago, EU, 2006.

su trabajo como maestro de capilla, en el examen de oposición de 1732, por encima de Mendoza, quien “era casado” y con quien entabló una profunda relación familiar espiritual. Sin el afán de quedar en lo anecdótico, esto podría ser motivo de un análisis más detallado en la trayectoria de este notable y destacado compositor sevillano que sentó las bases para el largo proceso de modernización musical en la capilla vallisoletana en la primera mitad del siglo XVIII.

Francisco Rueda (Catedral de Guadalajara, 1750-1769)

El caso de Rueda es igualmente valioso por varias razones que en otros trabajos se han expuesto. Al igual que Leal en Valladolid, fue el único maestro de capilla del siglo XVIII tapatío que obtuvo su plaza luego de contender en un examen de oposición, como quedó explicado. Y a diferencia de aquél, Rueda no redactó un testamento que diera cuenta en vida de sus bienes y su distribución. Al fallecer, el 10 de febrero de 1769, en plenas funciones de su magisterio, se inició un difícil y complicado proceso de distribución de sus bienes.⁶⁹⁵ Originario de los reinos de Castilla, su muerte desató una larga disputa por la herencia en la que estuvieron involucrados sus hijos Francisco y Simón, músico de la catedral guadalajareense y cantor de la catedral de Valladolid, respectivamente.⁶⁹⁶ Le fue solicitado al músico Joaquín Guevara hacer reconocimiento de los bienes que poseía, para que los papeles de música para la liturgia fueran “trasladados” a la catedral,⁶⁹⁷ mientras que el resto (en su mayoría géneros no sacros) permaneció en la familia argumentando que estos papeles “son pertenecientes al difunto Don Francisco Rueda”.⁶⁹⁸

⁶⁹⁵ BPJ-ARANG, Bienes de Difuntos, caja 96, exp. 3, prog. 1326, 14 de febrero de 1769, fols. 6f. *Autos por el fallecimiento de Don Francisco Rueda, maestro de capilla de esta Santa Iglesia, que murió intestado* (en adelante, *Autos por el fallecimiento...*).

⁶⁹⁶ A la muerte del hijo homónimo de Rueda, en 1786, la catedral también compró parte de sus obras por medio de Manuel Verdeja, quien también fue “evaluador” de los papeles de música tras la muerte de Luis Antonio de los Ríos (“Pedro Pecador”, quien poseía varios instrumentos musicales), padre de José Antonio de los Ríos, músico de la catedral. Es altamente probable que esta compra de 1786 haya incluido obras del propio Francisco Rueda, padre. Hay que agregar que Verdeja fue admitido como violinista en 1778, bajo el magisterio de Miguel Placeres. AHAG, AC, L 12, 3 de febrero de 1778, fs. 198f.

⁶⁹⁷ AHAG, AC, L 12, 19 de mayo de 1769, fs. 081f.

⁶⁹⁸ La *propiedad-posesión* de los papeles de música de los músicos fallecidos, es un tema aún pendiente. El caso de Ignacio Jerusalem en la catedral de México fue de notable transgresión puesto que él en vida se negó a entregar los papeles alegando que él mismo

Contrario al caso de Leal, los abundantes papeles de música que poseía Rueda se volvieron la discordia principal entre los herederos y los canónigos de la catedral, sobre todo porque aquéllos eran músicos, de manera que dichos papeles representaban un patrimonio y un medio de subsistencia útil en su oficio, y dicho sea de paso, buena parte del acervo musical de la catedral que hoy se conoce (por su considerable volumen) debió haber sido propiedad de Rueda. El amplio expediente incluye cuatro inventarios, identificados en orden de número (Inventario 1, Inventario 2...). El primero incluye sus bienes materiales, entre los que aparecen los instrumentos musicales y algunos libros, entre otros objetos; el segundo corresponde a la música manuscrita sacra que fue devuelta a la catedral; el tercero incluye la música manuscrita profana, y el cuarto incluye todo parte de los tres anteriores, como bienes que entraron en disputa por los herederos y la segunda esposa del difunto maestro de capilla.

El Inventario 1 (13 de febrero de 1769) registra al menos ocho instrumentos en propiedad de Rueda: una flauta de boge (transversal), violín barcelonés, violón y vihuela (tachado), “cajita con violines” y 2 trompas.⁶⁹⁹ En el capítulo IV de esta investigación dedicado a los instrumentos musicales se detalla el proceso de inclusión gradual de nueva instrumentación en la capilla a lo largo del siglo. En este caso, llama la atención que en este listado aparecen dos de los instrumentos que precisamente su incorporación a la capilla se vincula con la presencia de Rueda: la flauta travesera y las trompas (corno). En diversa documentación en la que se registran las destrezas y capacidades de Rueda, se destaca que, junto con José Pisoni, son “ambos ‘sobresalientes’ en trompa *da caccia* y violín”.⁷⁰⁰ Este hecho también lo constata la producción musical del maestro de capilla en la que aparecen estos instrumentos en la dotación principal.

Si bien el hecho de poseer tales o cuales instrumentos al momento elaborar un inventario podría constituir una eventualidad, no se puede desestimar que tal hecho sea un claro síntoma acorde al resto de las referencias que alertan sobre

los había costado. Luego de su muerte, sus herederos sostuvieron la postura sobre la propiedad de los manuscritos como patrimonio familiar, y negociaron con el cabildo 500 pesos como pago por los borradores. Véase Raúl Torres, *Los músicos de la Catedral Metropolitana de México (1750-1791). Transgresión o sumisión*, UACM. México, 2016, pp. 345ss.

⁶⁹⁹ Las trompas fueron registradas en el segundo inventario, elaborado el 14 de febrero de 1769.

⁷⁰⁰ Citado en José Antonio Gutiérrez Álvarez y Javier Marín López, “Ignacio Jerusalem en Ceuta (1787/38-1742): un músico ¿militar? napolitano en la costa norteafricana española”, en *Revista de Musicología*, vol. 42, núm. 1, 2019, pp. 405-406. Subrayado en el original.

un fenómeno específico. Aquí se trata de un bagaje material (instrumentos) que revela una determinada realidad histórica: la transformación sonora de la capilla musical, pues como bien lo expresa Séve, “...los instrumentos no son átomos aislados. En cualquier sociedad o cultura aparecen inscritos en una serie de relaciones mutuas complejas”.⁷⁰¹ Esta apreciación puede ser aplicada a otros objetos culturales como los libros, de ahí que en manos de un maestro de capilla e insertos en su producción musical, estos instrumentos revelen con toda claridad parte de este proceso de transformación, de estas “relaciones mutuas complejas”.

Los libros pertenecientes a Rueda son por demás un asunto rico en información y valioso en cuanto a elementos de análisis, que no se agotaría en estas líneas. Además de poseer obras conocidas como el *Concilio de Trento*, vocabularios italianos, *El hablador juicioso*, de Langlet (1763), *Desagravios de Troya*, obra escrita por Juan Francisco Escuder (1712) para celebrar el nacimiento de Felipe (hijo de Felipe V), y puesta en música por Joaquín Martínez de la Roca.⁷⁰² Esta obra incluyó las “Aprobaciones” de dos grandes tratadistas de la época: José de Torres y fray Pablo Nassarre. De éste último, Rueda poseyó los dos tomos (“dos libros”) de una de sus más importantes obras: *Escuela música según la práctica moderna*. Se trata de una de las obras enciclopédicas del barroco musical español, particularmente para el siglo XVII.⁷⁰³ Se sabe que aunque empezó a escribirla hacia la década de 1680, fue publicada hasta 1724 probablemente con el fin de contrarrestar la incipiente pero fuerte tendencia hacia los estilos italianos e innovadores. Y aunque en su título hace referencia a una “práctica moderna” y en sus contenidos se manifiesta un amplio conocimiento sobre las novedosas tendencias italianas en la composición, lo cierto es que sus consejos, recomendaciones y teorías filosóficas sobre la práctica musical parecían poco innovadoras, de hecho estaban más cercanas a cierto conservadurismo.⁷⁰⁴ Aun así, habrá que reconocer que Nassarre abordó con decisión uno de los temas en boga en

⁷⁰¹ Bernard Séve, *El instrumento musical. Un estudio filosófico*, Acantilado, Barcelona, 2018, p. 273. Agradezco al Dr. Rodrigo de la Mora la oportuna referencia de esta obra, que sin duda habrá que analizar con mayor atención.

⁷⁰² Joaquín Martínez de la Roca, *Música de la comedia de los desagravios de Troya*, Imprenta de Música, Madrid, 1712.

⁷⁰³ Pablo Nassarre, *Escuela música según la práctica moderna* [1723-24], Herederos de Manuel Román, Impresor de la Universidad, Zaragoza, Edición facsimilar de la Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, España, 1980. Fray Pablo Nassarre fue organista del convento de San Francisco de Zaragoza (1724).

⁷⁰⁴ Es materia aún de debate la naturaleza de las aportaciones de la obra de Nassarre. Se recomienda para este tema el estudio preliminar de Lothar Siemens Hernández,

el periodo entre siglos que le tocó vivir: la teoría de los afectos y los humores. Estaba convencido de los fuertes efectos de la música sobre las personas, incluso de las propiedades curativas de algunos instrumentos musicales como la cítara y la flauta, así como la alteración de los estados de ánimo provocados por la ejecución en ciertos modos como el dórico o frigio.⁷⁰⁵

Y aunque esta discusión en su momento se abordó, incluso, desde el racionalismo cartesiano poniendo en debate el papel de la música entre la razón y la emoción, entre el intelecto y el sentimiento,⁷⁰⁶ Nassarre, fiel a su vieja escuela, destacó y defendió los principios pitagóricos sobre “las proporciones armónicas que tienen los planetas y signos, y así mismo la conveniencia o similitud de proporciones con el cuerpo humano, las influencias de aquéllos con éste, y teniendo la misma similitud de proporciones la música instrumental mediante los influjos de los astros, obra con cierta virtud oculta, la cual es simpatía que nace de la similitud de proporciones... causando varios efectos en el hombre...”⁷⁰⁷ De este modo, Nassarre advirtió sobre la facultad de la música “como lenguaje de los sentimientos”,⁷⁰⁸ lo que vino a influir de manera decisiva en las nuevas formas compositivas como la ópera y la cantata, así como el estilo galante que fueron introducidos en los géneros sacros. La producción musical de Rueda no está exenta de esta tendencia. Incluso, de acuerdo con las obras de su autoría que se resguardan el acervo de la catedral, Rueda es considerado como uno de los principales cultivadores del moderno estilo galante guadalajarenses.

Otro autor registrado en el acervo de Rueda es el organista franciscano Antonio Martín y Coll (h.1680-h.1734), que aunque no se especifica a qué obra

en la edición facsimilar consultada para estas notas. Nassarre, *Escuela música según la práctica moderna* [1724], tomo I.

⁷⁰⁵ Nassarre, *Escuela música según la práctica moderna...*, p. 66. Ver particularmente los capítulos XVI: “De los efectos que hace la música en las pasiones”; XVII: “De los maravillosos efectos que la música hace en la curación de varias enfermedades”; XVIII: “De los efectos que causan los ocho tonos”.

⁷⁰⁶ Enrico Fubini, *Los enciclopedistas y la música*, Universitat de Valencia, Valencia, 2002, p. 80ss.

⁷⁰⁷ Nassarre, *Escuela música según la práctica moderna...*, pp. 65-66. Años después, el jesuita Antonio Eximeno (1796) y Felipe Pedrell (1897), entre otros, criticaron fuertemente las teorías de Nassarre, a quien consideraron como una de las “paradojas de la modernidad musical”. Véase Hermino Sánchez de la Barquera y Arroyo (*et al.*), *Ciencia y arte en la música de los siglos XVII al XIX*, Biblioteca Franciscana de la Universidad de las Américas Puebla, México, 2015, pp. 33-36.

⁷⁰⁸ Sánchez de la Barquera y Arroyo (*et al.*), *Ciencia y arte en la música...*, p. 35.

refiere, probablemente se trate de su *Arte de canto llano* (1714), que es uno de sus tratados más exitoso con varias ediciones posteriores (1719, 1728 y 1734).⁷⁰⁹ O probablemente se trate de sus *Flores de música*⁷¹⁰ (1706), obra en cuatro volúmenes en la que reunió durante algunos años (1706-1709) una amplia variedad de géneros musicales tanto sacros como profanos, nacionales y extranjeros, obras anónimas como conocidas, populares como eruditas. Esta miscelánea musical tan vasta como variada, es propia del espíritu progresista de varios compositores del XVIII español, que fueron fuertemente criticados por el sector más tradicionalista.⁷¹¹ La colección incluye “versos, fabordones, tientos...”, canción y tocata italiana, minué francés, entre muchos otros.⁷¹² Un retrato de esta rica variedad estilística puede ser el propio acervo de música manuscrita e impresa que Rueda reunió a lo largo de su vida.

Su acervo musical (Inventario 2 y 3) registra alrededor de 510 obras en total, de las cuales 207 corresponden a géneros sacros. Además de los autores ya mencionados (Nassarre, Martín y Coll), entre los identificados se encuentran Basanini, Joaquín Martínez de la Roca, y el propio Rueda. Por desgracia, a la inmensa mayoría de estas obras no les fue consignado el autor, pero resulta de especial interés el hecho de que más de 300 obras son de música profana, entre las que se encuentran sonatas y conciertos para flauta, “arias de coliseo”, sainetes, seguidillas, contradanza, minuets, oberturas, dúos y tríos, y desde luego los géneros sacros como salmos, antifona, motetes, arias a San José y a San Pedro, secuencias y villancicos. Es notable la importante cantidad de música profana en su poder, lo cual no debe resultar extraño si se recuerda que él, como Jerusalem, Panseco, Pisoni y otros que llegaron de España en la misma embarcación, en 1743, venían como músicos destinados para trabajar en el teatro de comedias,⁷¹³ no para ejercer en los templos ni mucho menos en catedrales.⁷¹⁴ Su condición como

⁷⁰⁹ Moreno, *Historia de la música Española...*, pp. 432-433.

⁷¹⁰ Se resguarda un ejemplar en la Biblioteca de la Universidad. Véase Antonio Ezquerro Esteban, “Cervantes y la música en la España del siglo XVII: teoría y práctica”, en Gustavo Mauleón Rodríguez (coord.), *Miradas al Patrimonio Musical Universitario. Solfas, letras, figuras y artilugios*, BUAP, Biblioteca José María Lafragua, México, 2017, pp. 40-41.

⁷¹¹ Por mencionar a uno: Benito Feijoo, *Theatro Crítico Universal* (1756). Ver cap. V: Música.

⁷¹² Moreno, *Historia de la música Española...*, p. 445.

⁷¹³ AGI, Contratación 5486, núm. 3, r.15, 1743.

⁷¹⁴ En busca de los orígenes de estos músicos que llegaron en este célebre viaje a Nueva España, algunos estudios recientes han aportado datos como que Jerusalem, por ejemplo, probablemente fue un músico formado en el ámbito militar. Véase Álvarez

músicos de una catedral, tanto en México, Puebla, Valladolid y Guadalajara, es una historia que todos ellos empezaron a escribir en el momento en que pisaron suelo novohispano. Esto constituye un indicador de que la obra y el ingenio creador de Rueda deberán ser estudiados con mucho mayor detenimiento.

De los géneros sacros, es indudable que la mayor parte de lo que actualmente resguarda el archivo musical de la catedral (siglo XVIII), debió ser la que resguardó, copió, gestionó y compuso Francisco Rueda. Destaca en primer lugar el alto número de villancicos (80); seguido de diversas arias a diferentes advocaciones (73); dúos (16); salmos (15); lamentaciones (8), motetes (8) y misas (8), además de letanías, himnos, vísperas, entre otros. Una de las diversas lecturas sobre este acervo, y particularmente sobre el alto número de arias y villancicos contra el escaso número de responsorios, es que en la época de Rueda (mediados del siglo XVIII) le correspondió vivir un interesante proceso de restitución de los responsorios (en latín) para recobrar el lugar que históricamente habían tenido en el oficio de maitines, y que entre los siglos XVI y XVII el responsorio empezó a ser desplazado por el villancico (en lenguas vernáculas).⁷¹⁵ Durante la segunda mitad del XVIII, en el marco de la presencia de las formas italianas, se experimentó un gradual regreso del responsorio sustituyendo al villancico, aunque para el caso de Guadalajara y Valladolid, dicho proceso debió haberse concretado hacia el último cuarto del siglo. Los inventarios de ambas catedrales dejan en claro dicho proceso de sustitución (ver cap. V: La Música).⁷¹⁶ En la catedral de México fue Ignacio Jerusalem uno de los artífices, mientras que en Guadalajara le correspondió a Rueda poner las bases. En Valladolid, se identifica a Juan de Mendoza (1750-1770), primero, y a Antonio Juanas después, aunque éste último no estuvo activo en la capilla vallisoletana pero proveyó de una importante cantidad de obra a la catedral.⁷¹⁷

y Marín López, “Ignacio Jerusalem en Ceuta (1787/38-1742): un músico ¿militar? napolitano...”

⁷¹⁵ Véase el valioso estudio de Bárbara Pérez Ruiz, “Arias y contrafacta de Ignacio Jerusalem: evidencias de la restitución de los responsorios en el oficio de Maitines en la catedral de México”, en *Heterofonía*, núm. 144, enero-junio de 2011, pp. 49-89.

⁷¹⁶ Véase Marín López, “Música local e internacional en una catedral novohispana de provincias: Valladolid...”. En este estudio, Marín López presenta un inventario de las obras musicales en la catedral de Valladolid, de 1796, en el que se registran 88 “responsorios y villancicos para varias festividades, en lo esencial Navidad y San Pedro”, p. 91.

⁷¹⁷ De hecho, es Antonio Juanas el compositor mejor representado en el acervo musical vallisoletano. Marín López, “Música local e internacional en una catedral novohispana de provincias: Valladolid...”, p. 93.

Entre las diversas cosas que este documento revela está además la administración de la “hermandad” que los músicos habían iniciado (véase *supra*), con el fin consolidar y brindar apoyo mutuo a los integrantes de la capilla. Rueda se había hecho cargo de la gestión de este dinero ahorrado, y fue Tadeo Fonseca, clarinista y trompista alumno suyo, el encargado de entregar al escribano Miguel de la Sierra, los treinta pesos ahorrados por la hermandad con el fin de sufragar parte de los gastos funerales, que en este caso se trató de los gastos de su propio funeral.⁷¹⁸

Palabras Finales

Si bien es cierto que la constante movilidad y traslados de músicos contribuyen a un enriquecimiento de la práctica musical (como resultado del intercambio de saberes y experiencia), lo cierto también es que esto parecía no contribuir de manera eficaz a fijar un estilo particular en cada catedral, como sí podría lograrse con la permanencia prolongada de algunos músicos. Esta tarea por lo regular recaía en los maestros de capilla y organistas. Los primeros con mayor incidencia debido a que eran quien por lo regular componían obra para el uso de la catedral, además de dirigirla. Los segundos eran un tanto más pasivos en la medida en que componían menos, y se centraban en acompañar al coro. Los sochantres, por otra parte, podrían también contribuir a la fijación de este hipotético estilo propio de una catedral, pero los referentes empíricos revelan que fueron ellos los que precisamente mayor movilidad registraron en los años estudiados, y las estancias prolongadas en una catedral (entre 10 y 15 años), solían ser con marcadas interrupciones, es decir, demasiado intermitentes. Esto contribuyó a la idea generalizada de que las catedrales periféricas⁷¹⁹ desarrollaron una tradición y cultura musical poli-estilística y bastante diversa, además de dar origen a una composición étnica de la capilla caracterizada precisamente por una notable variedad, tanto de músicos nativos como avecindados.

El caso del músico del antiguo régimen experimentó una importante seguridad y protección al formar parte de la capilla musical y contar con una plaza fija (en este caso en la catedral), pues fuera del ámbito sacro no se contaba con un

⁷¹⁸ BPJ-ARANG, Bienes de Difuntos, *Autos por el fallecimiento...*, fols. 2v-3f.

⁷¹⁹ Particularmente las catedrales de Valladolid, Guadalajara y Durango. Véanse los trabajos de Drew Edward Davies, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, UNAM-IIE, Adabi, México, 2013, p. 14. Y Carvajal Ávila, Violeta Paulina, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, Tesis Doctoral: Ciencias Humanas: Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán, 2014, p. 19.

espacio que le diera tal seguridad,⁷²⁰ aunque no siempre su carrera terminara siendo exitosa. Es decir, los músicos que la Real Audiencia requería para sus ceremonias civiles, por ejemplo, los contrataba de manera eventual, del mismo modo que los músicos de los coliseos, pues estos, aun teniendo un contrato con las autoridades, la seguridad era mucho menor que en las corporaciones eclesiásticas.⁷²¹

Es así como en la presente investigación se considera al músico catedral como un sujeto activo, productor individual de saberes y prolongador colectivo de los mismos, y por ello se constituye como una categoría explicativa de la modernización musical. El músico siempre se debatió en la arena de lo individual (su talento, creatividad e ingenio) y lo colectivo (la capilla), su principal respaldo institucional. Sólo así pudo equilibrar la tensión frente a otra instancia colectiva como lo fue el cabildo. Si bien es cierto que los músicos fueron arropados por el cabildo catedral, como una especie de mecenas, la solidaridad entre ellos mismos fue clave para enfrentar diversas situaciones adversas. La práctica musical les hizo compartir y estrechar lazos que les permitió, incluso, establecer relaciones familiares y haciendo del ejercicio musical un patrimonio familiar.

⁷²⁰ Como se ha citado en la Introducción general de este libro, esta *seguridad* experimentada bajo el cobijo de la catedral parece estar motivada por un “temor reverente” que propicia obediencia y a la vez garantiza la salvación, según palabras de Barrington More Jr. *La injusticia. Bases sociales de la obediencia*, p. 437.

⁷²¹ Otto Mayer-Serra, “Problemas de una sociología de la música”, en *Revista Musical Chilena*, vol. 7, núm. 41, Otoño, (1951), p. 60.

CAPÍTULO IV

El Triunfo de la *Lira* y el *Clarín*:

Los Instrumentos Musicales: siglo XVIII

Introducción

El desarrollo y uso de los instrumentos musicales en la práctica litúrgica de las catedrales, es uno de los procesos más complejos que ha generado un sinnúmero de interpretaciones en el ámbito de la historia del arte, y particularmente de la música. Y tal vez sea por eso mismo que resulte ser uno de los temas más apasionantes. La presencia o ausencia de instrumentos musicales es algo que incide directamente en el diseño y confección de toda la actividad musical: armonía, composición, integración de voces, laudería, entre otros aspectos. Es por ello que incorporar, excluir o mantener determinados instrumentos puede constituirse en un indicador de innovación o conservadurismo de las capillas musicales, impulsados por diversos factores que trataré de exponer en las siguientes líneas.

Dentro de la historia de la música en México, el estudio de los instrumentos musicales no ha sido tan privilegiado en el discurso histórico, ni mucho menos como categoría explicativa de la modernización musical, y en consecuencia, de la música novohispana del siglo XVIII. Convertir el análisis histórico de los instrumentos musicales en un objeto de estudio delimitado, en la presente investigación equivale precisamente a convertirlo en una categoría explicativa en el discurso histórico,⁷²² que dé cuenta del proceso de transformación musical que sintetiza aspectos no sólo culturales y artísticos, sino además políticos, económicos e ideológicos. En el presente capítulo me propongo abordar la manera en que las capillas musicales guadalajarenses y vallisoletanas, experimentaron la más notoria transformación sonora desde inicios y a lo largo del siglo XVIII.

⁷²² Véase Víctor Hernández Vaca, *¡Que suenen pero que duren! Historia de la laudería en la cuenca de Tepalcatepec*, El Colegio de Michoacán, México, 2008, p. 12.

El de los instrumentos musicales es uno de los aspectos de la música virreinal que hasta ahora no se han podido esclarecer del todo de manera satisfactoria; primero, porque no se conoce un número considerable de instrumentos que hayan sobrevivido al deterioro por el paso del tiempo; y segundo, porque los vestigios visuales que se conocen no han sido estudiados con una metodología tal que logre interpretaciones convincentes. Podría sostener que la iconografía musical es una de esas áreas del saber tan recientes que ha quedado momentáneamente rebasada por la importante cantidad de representaciones (pintura, grabado, escultura...) que han sido dadas a conocer en las últimas décadas y que nos hablan de un complejo “proceso de hibridación y mestizaje”, así como de una reapropiación y reinención musical por parte de las culturas autóctonas. La iconografía musical podrá ampliar potencialmente en corto plazo las explicaciones sobre el fenómeno de los instrumentos musicales a partir de los enfoques visuales.⁷²³

Los estudios sobre la música en ambas catedrales han dado importantes frutos,⁷²⁴ aunque hay que destacar que son pocos los estudios particulares sobre sus instrumentos musicales. Para el caso de Guadalajara, los trabajos pioneros en el tema corresponden al breve trabajo de Celina Becerra y Rafael Escamilla,⁷²⁵ quienes detectaron acertadamente el mencionado proceso de transformación sonora. En el caso de Valladolid, el mencionado texto de Víctor Hernández constituye una valiosa aportación aunque se centra exclusivamente en los instrumentos de cuerda, en una región en particular,⁷²⁶ del mismo modo en que Angélica Guerrero centra su estudio sólo en los órganos en Michoacán.⁷²⁷

Por otra parte, ante la notable variedad de definiciones sobre la disciplina que estudia los instrumentos musicales (organología), he de empezar aclarando que el presente estudio no se realiza desde un enfoque estrictamente organológico ni formal. La organología, como una rama de la musicología, es “la ciencia de los instrumentos musicales” y dicho estudio lo realiza desde tres enfoques claramente diferenciados, a saber: 1) el origen y evolución de los mismos; 2) la

⁷²³ Véase Evguenia Roubina, “¿Una imagen vale más...? Pautas para el estudio de las evidencias organológicas en la iconografía musical novohispana”, en *Cátedra de Artes*, núm. 13, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014.

⁷²⁴ Remito a los autores que a lo largo del capítulo serán citados.

⁷²⁵ Celina G. Becerra Jiménez y Rafael Camacho Escamilla, “Instrumentos musicales en la Catedral de Guadalajara en el siglo XVIII”, en 4° Coloquio Musicat, *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009.

⁷²⁶ Hernández Vaca, *¡Que suenen pero que duren!...*

⁷²⁷ Angélica Guerrero Ramírez, *El órgano histórico en Michoacán. Aspectos documentales*, Edición de la autora, México, 2013.

práctica y ejecución en relación directa con las propiedades de su construcción, y 3) la clasificación de los instrumentos musicales.⁷²⁸ Un poco de cada uno de estos enfoques será desarrollado en el presente trabajo. De estas acepciones, de ésta última he tomado algunos rasgos al menos para la parte expositiva, pues he iniciado en la primera parte de este capítulo con los instrumentos de cuerda y tecla, y la segunda parte está dedicada a los de viento, con un acercamiento a su representación visual (iconografía) con el solo fin de reconocer su aspecto formal.

En este sentido, este capítulo se inclina más por una sociología histórica de los instrumentos, más que por el estudio estrictamente organológico vertido sobre las características intrínsecas del instrumento en sí, aunque algo de eso habremos de abordar. El interés se centra más en detectar los aspectos socio-históricos considerando que “un instrumento musical puede servir como fuente de información para entender su relación con el hombre”,⁷²⁹ así como las funciones que éste le otorga, entre las que pueden encontrarse el simbolismo y otros elementos de su cosmogonía.⁷³⁰ La práctica histórico-musical proporciona elementos sociales y esenciales para interpretar la visión artística y cultural de las sociedades pasadas, pero al mismo tiempo proporciona elementos simbólicos que constituyen un lenguaje ritualístico que otorga a dichas prácticas significados diversos. Tocar un mismo instrumento (una flauta por ejemplo), tendrá diferentes significados según el contexto y el momento en que se ejecute, y más aún: según quién la ejecute y quién la escuche.⁷³¹ Laurence Libin explica que los instrumentos poseen diversas funciones y pueden significar cosas diferentes a personas diferentes, por lo que advierte que al estudiarlos, especialmente los instrumentos históricos, se debe explicar el amplio rango de significados y funciones, no solamente sus usos musicales.⁷³² En este sentido, esta sociología histórica de la música permite identificar

⁷²⁸ Francois-René Tranchefort, *Los instrumentos musicales en el mundo*, Ed. Alianza Música, España, 1985, p. 15.

⁷²⁹ Arturo Chamorro, *Los instrumentos de percusión en México*, Colegio de Michoacán, CONACYT, México, 1984, p. 51.

⁷³⁰ Véase el erudito y clásico trabajo de Marius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas*, Ed. Siruela, España, 2001. En especial, el Capítulo V: Cantan los elementos, apartado sobre el lenguaje musical, los instrumentos musicales y su simbolismo.

⁷³¹ Susana González Aktories y Gonzalo Camacho Díaz, *Reflexiones sobre semiología musical*, UNAM, Escuela Nacional de Música, México, 2011, pp. 6-7.

⁷³² “Instruments have many functions and they mean different things to different people, so if we want to encourage appreciation and preservation of historical instru-

los “aspectos que condicionan la realización de las obras...” así como también su “difusión, recepción y efectos sociales”.⁷³³

La música de las catedrales estudiadas tiene claros referentes bíblicos (salmos, advocaciones, tiempos litúrgicos...) que se hacen presentes sea por vía visual (iconografía) o sonora (instrumentos), y está dedicada a ensalzar aquellos gloriosos tiempos fundacionales, dando a determinados instrumentos significados especiales cercanos a lo divino (trompetas del Apocalipsis). Pero también opera con recursos concretos y terrenales que permiten su “materialización” tales como la laudería, organología, teoría musical, entre otros. En estos saberes, en ocasiones el propio cuerpo humano (mundano) constituye un referente para la creación de ciertos instrumentos musicales (como los de cuerda, por ejemplo), pues la similitud de sus partes revela una estrecha relación entre ellos: cabeza, cuerpo, hombros, brazo, cintura, boca, panza, pie, etc. Es por ello que los simbolismos filosóficos y religiosos de los instrumentos sonoros, suelen ir más allá del significado concreto que se desprende de su práctica y uso musical.

Como se explicó en otros capítulos, las capillas musicales en general estaban constituidas por cantores e instrumentistas,⁷³⁴ estos últimos eran llamados “ministriles” (“manestril”), detalle que de entrada expresa la condición social impuesta a estos músicos quienes eran considerados de una categoría inferior a la de los cantores, maestros de capilla o compositores, por considerar tal vez que para ejercer su arte debían “ocupar ambas manos en el instrumento”.⁷³⁵

Será pues el contraste entre cantores y ministriles lo que marcará la gran transformación sonora de las catedrales aludidas. Y si podemos considerar a las cuerdas frotadas como un valioso y notable cambio tímbrico, tras su incorporación en las capillas en las primeras décadas del siglo XVIII, no fue menos importante la presencia de los nuevos aerófonos, madera y metal, pues estos

ments, we must explain their whole range of meanings and functions, not only their musical uses”. En Laurence Libin, “Musical instruments in cultural context”, en 4º Coloquio Musicat, *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009, p. 17.

⁷³³ Vicenc Furió, *Sociología del arte*, Ed. Cátedra, España, 2012, p. 257.

⁷³⁴ La idea puede ser discutible, como ya se abordó en el capítulo II. Véase la valiosa aportación sobre el tema: Raúl H. Torres Medina, *Los músicos de la catedral metropolitana de México (1750-1781)*, UACM, México, 2015.

⁷³⁵ Antonio Ruiz Caballero, “La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid. 1540-1631”, Tesis de Maestría en Historia de México, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, 2008, p. 291.

imprimieron el sello galante que abrió las puertas al romanticismo y a las formas teatrales de la música.

Los Instrumentos Cordófonos

Como se mencionó brevemente en el capítulo II: La capilla musical, la integración sonora de las capillas novohispanas durante los siglos XVI y XVII fue eminentemente vocal y aerófono. Los instrumentos de viento utilizados cumplieron un papel secundario de acompañamiento, es decir, formaban parte de la capilla con la encomienda de doblar las voces para lograr un mayor cuerpo en el coro, y apoyar a los cantores a mantener una correcta afinación, misma función que cumplía el órgano.⁷³⁶ Sólo hacia el final del siglo XVII se empezaron a experimentar los primeros cambios tímbricos de importancia.

Dado que dichos cambios son más claramente perceptibles en el ámbito de lo instrumental (aunque también identificables en el repertorio, las formas, técnica y estética) abordaremos el proceso de incorporación de estos instrumentos por orden de aparición y de relevancia (más que seguir la clasificación “antiguos” y “modernos”), empezando entonces por las cuerdas frotadas, posteriormente los de tecla (por razones que ya expondremos), para continuar y concluir el siglo XVIII con los nuevos aerófonos, madera y metal.

Cuerdas frotadas

La importancia de esta familia de instrumentos de cuerdas frotadas está más que clara en la música novohispana, en tanto que se convirtió en una característica tímbrica de las capillas del siglo dieciocho y el posterior estilo llamado “galante”. Y aunque las referencias documentales al uso de estos instrumentos en la Nueva España datan desde el siglo XVII,⁷³⁷ su inclusión definitiva en las capillas se puede apreciar con mayor claridad en los inicios de la siguiente centuria.

Violón

Para el caso de Guadalajara, la primera referencia al uso de un instrumento de cuerda frotada fue hacia 1693, cuando Pedro de la Torre fue recibido como “violonero”,⁷³⁸ aunque no se creó la plaza definitiva para el instrumento. El cabildo

⁷³⁶ Diez-Canedo Flores, “Perspectiva general de la flauta traversa en la Nueva España de 1700 a 1780: uso y repertorio. Estudio del cuaderno de flauta traversa *XII Sonatas a Solo Flauta, é Basso di Pietro Locatelli* y otros autores, México, 1759”, Tesis de Doctorado en Música, UNAM, México, 2014, p. 67.

⁷³⁷ Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, p. 103.

⁷³⁸ AHAG, AC, L 7, 15 de enero de 1694, fol. 301f y 301v.

parecía no convencerse aún de las bondades de su sonoridad, de manera que fue hasta 1702 cuando Juan Antonio López se incorporó a la capilla como “músico violonero”, además de suplir las ausencias del arpa.⁷³⁹ Fue pues, el primer miembro de las cuerdas frotadas en ser incorporado a la capilla guadalajareense.

Diez años después, en 1712, Sebastián de los Reyes y los hermanos Juan y Francisco Quinto,⁷⁴⁰ tocaban el violón, con lo que asimiló de forma definitiva en la capilla, cuando era titular de ella Martín Casillas, que había llegado de Valladolid y pertenecía a una numerosa familia de célebres músicos residentes en Michoacán. Fieles a la tradición de privilegiar los sonidos graves, por su solemnidad, el violón se introdujo en la catedral antes que el violín, y posterior a la introducción del mismo en otras catedrales (México, 1684; Santiago de Compostela, 1621; Sevilla, 1644); aunque en otras catedrales su incorporación definitiva fue hasta entrado el siglo XVIII (Toledo, Zaragoza, Oviedo, Salamanca y Lima).⁷⁴¹ Su función era similar a la del bajón, es decir, apoyar las voces graves, por lo que muchos violonistas eran también bajoneros, y algunos de ellos posteriormente llegaron a tocar el contrabajo. En 1713, el arpista Marcos Garzón ya tocaba también el violón y la corneta.

El maestro de capilla, Casillas, había convencido a los capitulares de incorporar algunas nuevas sonoridades, entre ellas el violón, de manera que ordenó a quienes ya lo ejecutaban que de manera sistemática lo enseñaran a quienes desearan aprender en la escoleta.⁷⁴²

De acuerdo con Evguenia Roubina,⁷⁴³ y basado también en documentos de la catedral neogallega, consideramos que ante las distintas denominaciones que se dieron a la familia de cuerdas frotadas (muchas veces confusas), las menciones del violón refieren al violoncelo, que para el caso de la catedral de México, por ejemplo, ambas denominaciones (violón y violonchelo) convivieron hacia mediados del siglo XVIII. Este instrumento (y los otros cuatro de las cuerdas frotadas) aparece en la dotación de las obras del mencionado compositor italiano,

⁷³⁹ AHAG, AC, L 7, 29 de agosto de 1702, fol. 348v. En 1704 “...le aumentaron 20 ps más de salario a Juan Antonio López, violonero, músico y suplente de arpa...”. AHAG, AC, L 7, 20 de junio de 1704, fol. 359v.

⁷⁴⁰ Francisco Quinto fue arpista en la catedral de Valladolid hacia 1720. AHCM, Cuadrante de coro, Legajo 19, Libro de 1701-1747.

⁷⁴¹ Marín, Javier Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, Vol. I, Tesis Doctoral: Doctorado en Historia y Ciencias de la música, Universidad de Granada, Granada, 2007, pp. 194-199.

⁷⁴² Cristóbal Durán, *La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara...*

⁷⁴³ Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, pp. 100-103.

Giovanni Battista Bassani (1657-1716), aunque muy probablemente estas copias sean de algunas décadas posteriores. Lo que queda en evidencia es la temporalidad en el uso del violón en la primera década del siglo.

En 1726 llegó Antonio Zamora, de quien se sabe poco, salvo que provenía de la capilla michoacana donde al parecer se desempeñaba como organista y violonero,⁷⁴⁴ aunque en el cuadrante de coro sólo aparecía registrado como arpista desde 1721.⁷⁴⁵ Renunció en 1725 por desavenencias con el maestro de capilla, Diego Xuárez, y al año siguiente, en julio, solicitó ingresar a la capilla guadalajareña, donde le hicieron “conveniencia”. Presentó un escrito en el que ofrecía “servir con cuatro instrumentos, de arpa, violón, órgano, y violín”.⁷⁴⁶ Lamentablemente, en los documentos hasta ahora conocidos la discusión sobre su aceptación no está tan detallada como quisiéramos. Lo que sí se percibe es que no fue una decisión sencilla, pues los canónigos lo aceptaron con la base en un solo instrumento de los cuatro que ofrecía, con la obligación de que los otros tres sólo los tocaría para suplir alguna ausencia de otros músicos. Los canónigos Cara y Amo y Feijoo Centellas votaron en contra de admitir a Zamora, argumentando que era necesario antes revisar el estado de la capilla. La resolución llegó al mes siguiente, en agosto de 1726, cuando se definió ser contratado “para que toque el violín” con 250 pesos de salario anual.⁷⁴⁷ Lo sucedido entre el 12 de julio y el 9 de agosto de aquel 1726 (en la tarea de decidir qué instrumentos incluir a la capilla y que instrumentos no incluir), ahora nos parece un hecho histórico de trascendencia, sin descuidar, claro está, la idea de que estas decisiones forman parte de un proceso histórico mucho más amplio. Zamora ganó la inclusión del violín (junto con Cristóbal Gallardo, contratado para este instrumento en 1723, como se detallará enseguida), además de continuar apoyando las líneas de acompañamiento bajo con el violón y el arpa. Zamora abrió un camino hacia una capilla musical con amplias posibilidades de una renovada sonorización. Fue un músico clave en la nueva dirección del proceso de modernización de la capilla guadalajareña, en términos de instrumentación. Su conocimiento en la ejecución de varios instrumentos finalmente fue bien aprovechado por los capitulares. En otro apartado de esta investigación le dedicaremos más espacio a este músico, baste decir por ahora que con el fin de dar continuidad al proyecto de renovación-modernización de la capilla musical iniciado por Casillas, desde alrededor de 1700, (proyecto de implicaba la profesionalización de la enseñanza musical), Zamora fue el primer “maestro de escoleta” nombrado en 1728 como un cargo

⁷⁴⁴ Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 536.

⁷⁴⁵ AHCM, Cuadrante de coro, Legajo 19, 1721.

⁷⁴⁶ AHAG, AC, L 9, 12 de julio de 1726.

⁷⁴⁷ AHAG, AC, L 9, 9 de agosto de 1726.

diferenciado del de “maestro de capilla”, pues tradicionalmente recaía en éste la responsabilidad de enseñar en la escoleta.⁷⁴⁸ Uno de sus principales objetivos fue precisamente la enseñanza en la ejecución de todo género de instrumentos musicales. Cuando ingresó a la capilla, en 1726, el cabildo adquirió un clavecín que el propio Zamora se encargó de ejecutar y de enseñar a otros. Le correspondió también estrenar el órgano de tribuna construido por José Nassarre, en 1730, instrumentos de los que enseguida ampliaremos su desarrollo histórico.

Los exámenes⁷⁴⁹ aplicados de manera periódica a la capilla (práctica iniciada por Casillas con el objetivo de aumentar la calidad interpretativa), Zamora los continuó desde que fue nombrado maestro de escoleta; los aplicó de manera regular, algunas veces por instrucciones de los canónigos, otras veces impulsado por la necesidad que él mismo percibía en el conjunto. El examen de 1744 revela con toda claridad que entre los instrumentos de mayor importancia estaban el órgano, el arpa, el violín y el “violón de cuatro”,⁷⁵⁰ “flauta dulce” y el clarín. Este proceso de examinación duró tres días y cada músico tenía que mostrar sus mejores destrezas y capacidades con el fin de: conseguir un mejor salario, procurar no ser despedido, o lograr cualquier tipo de promoción que lo mantuviera dentro de la agrupación.

Para el caso de la presencia del violón en la catedral vallisoletana se conoce la mención de Juan Pulido quien en 1702 declaró que lo tocaba acompañando los villancicos desde hacía siete años.⁷⁵¹ Lo cierto es que la primera mención formal en la documentación fue en 1716, cuando Juan Coronel por lo menos fue examinado como “violonista”, siendo él ya un ejecutante de arpa y bajón. Sobre

⁷⁴⁸ Cristóbal Durán, *La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara...*, pp. 112-113.

⁷⁴⁹ Estos exámenes eran audiciones individuales a todos y cada uno de los músicos de la capilla. Por lo regular, el proceso duraba de dos a tres días. Posteriormente, tras deliberar sobre lo analizado, las decisiones de los sinodales solían generar cambios notables en la capilla, tales como despidos, disminución o aumentos de salario, condicionamientos, entre otras indicaciones capitulares. Véase Cristóbal Durán, *La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara...*, pp. 127-133.

⁷⁵⁰ Se refiere al violonchelo de cuatro cuerdas, que los hubo de cinco y de seis, como algunas violas; véase Randel, *op. cit.*, p. 99, 529-533. También Javier Marín, “Tradición e innovación en los instrumentos de cuerda frotada de la catedral de México” en 4º Coloquio Musicat, *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009.

⁷⁵¹ Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, Tesis Doctoral: Ciencias Humanas: Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán, 2014, p. 533.

el violón, las autoridades eclesiásticas expresaron que era un “instrumento importante en el coro” y que seguramente daría mucha solemnidad a las funciones de “Semana Santa como para otras funciones”. Al año siguiente ya aparece registrada la asistencia de Coronel en los cuadrantes de coro, lo que significa con toda contundencia que ya recibía sueldo por su actividad como violonista, que eran 50 pesos anuales, lo mismo por arpista, mientras que por bajonero recibía 200 pesos.⁷⁵² José Casela, que desde 1711 era monacillo y después intérprete de bajón, en 1719 fue contratado para ejecutar el violón, además de también tocar el bajón. También constatamos pues, el estrecho vínculo entre el violón y el bajón como instrumentos que doblaban la línea del bajo continuo, es decir, la línea más grave de la armonía, de la misma manera en que lo hacían los violones en la península.

Del repertorio que incluye este instrumento se conocen dos polémicas⁷⁵³ oberturas localizadas en el Colegio de Santa Rosa,⁷⁵⁴ –de Antonio Sarrier (1725-1762) y Antonio Rodil (h.1730-1787)– mismas que parecen incluir violón, además de violines, trompas y oboes.⁷⁵⁵ El inventario de papeles de música elaborado en 1939 por Bernal Jiménez, resguardado en el Colegio de Santa Rosa (hoy Conservatorio de las Rosas), registra obra del citado compositor italiano Bassanni (Misa a cuatro violines) lo que nos habla de la pronta incorporación del violín, viola y violón a la producción vallisoletana. Dicho Colegio fue fundado en 1743 y en su interior funcionó una escuela de música; sus instructores en su mayoría eran músicos de la catedral vallisoletana, lo que explica que los

⁷⁵² AHCM, Administración Diocesana, Legajo 19, Cuadrante de Coro, 1717. Juan Coronel había sido maestro de arpa, y entre sus alumnos se sabe de María Josepha Coronel, probablemente su sobrina o su nieta, quien precisamente por sus conocimientos musicales puso ingresar al convento dominico de Santa Catalina de Siena, en agosto de 1741. Véase Ruiz Caballero, “La música religiosa en Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, p. 197.

⁷⁵³ Véase Roubina, “Aportes para el estudio de la música orquestal en la Nueva España: obras instrumentales de Ignacio Jerusalem, en *Resonancias*, núm. 15, pp. 71-95.

⁷⁵⁴ El antiguo Colegio de Niñas de Santa Rosa de Santa María (Valladolid) fue fundado en 1743; al poco tiempo le fue dotado de una “escuela de música”, por lo que fue declarado Conservatorio de Música en 1748, por el Papa Benedicto XIV. Hoy se conoce como Conservatorio de las Rosas. Véase Josefina Muriel, *La música en las instituciones femeninas novohispanas*, UNAM, Universidad de Claustro de Sor Juana, México, 2009, p. 303.

⁷⁵⁵ Bernal Jiménez, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid*, Sociedad Amigos de la música, Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939, p. 45.

acervos musicales de ambas instituciones compartan obras de los mismos compositores.⁷⁵⁶

Las citadas obras, entre otras más, nos permiten descubrir que el violón novohispano permaneció “relegado [...] en gran medida al papel de bajo de acompañamiento”.⁷⁵⁷ Tendrán que pasar algunas décadas para que el violón cobrara otra función distinta en el entramado sonoro más allá del mero acompañamiento, hasta llegar a figurar como instrumento solista.⁷⁵⁸ Si bien desconocemos para estos años los mecanismos de contratación (oposición, recomendación o sólo disponibilidad), el instrumento se incorporó exitosamente a las capillas y tuvo una notable demanda durante todo el siglo XVIII y las primeras décadas del siguiente.

Violín

La incorporación del violín en la catedral guadalajarenses está documentada a partir de 1723, cuando Cristóbal Gallardo fue recibido en la capilla “para el ejercicio los tres instrumentos de violín,⁷⁵⁹ abuey, [oboe] y clarín”.⁷⁶⁰ La aceptación de Gallardo fue discutida entre los canónigos, particularmente para la ejecución del violín, que para entonces resultaba un instrumento no apto para la solemnidad de la liturgia, comparado con el violón. El grupo contrario a la aceptación de Gallardo como violinista estaba encabezado por el magistral Juan de Cara y Amo, quien exigió “no se admitiese y pidió se sacase su voto”.⁷⁶¹

Hay que destacar que para el caso de la catedral de México,⁷⁶² Javier Marín señala que “el primer registro documental del violín... data de 1710”,⁷⁶³ y sostiene

⁷⁵⁶ Véase Bernal Jiménez, “La música en Valladolid de Michoacán”, en *Nuestra Música*, año VI y VII, núms. 23, 24 y 25, 1951-1952.

⁷⁵⁷ Gosálvez Lara, “Introducción al repertorio para violonchelo solista en España (siglos XVIII-principios del XIX”, citado en Roubina, *El Responsorio “Omnes Moriemini...” de Ignacio Jerusalem. La primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico*, UNAM, México, 2004, p. 128.

⁷⁵⁸ Roubina, *El Responsorio “Omnes Moriemini...” de Ignacio Jerusalem. La primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico*, UNAM, México, 2004.

⁷⁵⁹ Los “tres instrumentos de violín” son: violín, viola y violón (violonchelo).

⁷⁶⁰ AHAG, AC, L 9, 27 de abril de 1723, fol. 025v, 026f.

⁷⁶¹ AHAG, AC, L 9, 27 de abril de 1723, fol. 025v, 026f.

⁷⁶² Hay una referencia literaria a este instrumento en 1691.

⁷⁶³ Marín López, “Tradicición e innovación...”, p. 243.

que la catedral de Valladolid lo introdujo en 1719,⁷⁶⁴ al igual que la catedral de Lima, Perú, mientras que Puebla lo hizo en 1723. Drew Davis advierte que en Durango las primeras obras para violín corresponden a la década de 1730.⁷⁶⁵ En este caso, podemos percibir fácilmente la ruta natural que siguió el instrumento, introducido primero en la capital del reino (1710), hasta llegar a la catedral duranguense en la década de 1730.⁷⁶⁶

Entre estos primeros ejecutantes de violín en Nueva España figuran también muchos extranjeros, particularmente italianos. Para el caso de Guadalajara, el violinista Santiago Billoni⁷⁶⁷ llegó a la capilla en 1737 y al año siguiente contrajo nupcias con María Ramírez de Cartagena. De manera poco clara, en 1740 el cabildo expresó que lo tenían...

...por despedido para siempre, y mandaban y mandaron no pueda ser admitido a dicha plaza, respecto a haber costado esta Santa Iglesia su conducción a esta ciudad desde la de México, y habérsele señalado tan competente salario como el de trescientos pesos por el poco trabajo de tocar el violín sólo en los días clásicos.⁷⁶⁸

⁷⁶⁴ Marín, “Tradición e innovación en los instrumentos de cuerda frotada...”, p. 246. Marín cita el Catálogo documental de la Catedral de Morelia, elaborado por Óscar Mazín, y considero que éste incurre en un error de captura al escribir “violinista” por “violonista”. Véase Óscar Mazín (*et al.*), *Archivo capitular de Administración diocesana Valladolid-Morelia, tomo III*, El Colegio de Michoacán, 2001, p. 134. El registro dice: “Nombramiento a José Cacela [sic] como bajonero y *violinista* de esta santa iglesia aprobado por el maestro de capilla Diego Suárez” (1719). El cuadrante de coro de 1717 registra como único “violonista” a Juan Coronel, como quedó dicho *supra*; mientras que el cuadrante de 1720 registra a Juan Casela (contratado un año antes) como “violonista”, no como “violinista”. El primer violinista registrado es Antonio de Viera, hacia 1730, como se explicará más adelante.

⁷⁶⁵ Marín López, “Tradición e innovación...”, p. 246.

⁷⁶⁶ Marín López, “Tradición e innovación...”, (manuscrito). Debemos señalar que varios de los primeros ejecutantes encargados de introducirlo en territorio novohispano, fueron extranjeros, particularmente italianos. Entre ellos podemos mencionar a Benito Martino, José Gavino Laneri, Francisco Todini, José Pisoni Escotti y Gregorio Panseco (para la catedral de la ciudad de México); José Beltrán Cristofani (Valladolid); Luis Catalani (Puebla); Mateo Melphi (Bogotá), Carlos Antonio Muzzi y Santiago Billoni (Durango y Guadalajara, de 1737 a 1740. Véase AHAG, Actas, Libro X, 12 de enero de 1740, fol. 126v.).

⁷⁶⁷ Véase AHAG, AC, L 10, 12 de enero de 1740, fol. 126v.

⁷⁶⁸ AHAG, AC, L 10, 12 de enero de 1740, fol. 126v.

Billoni dejó la catedral de Guadalajara y no regresó jamás.⁷⁶⁹ El multicitado compositor Bassani (1657-1716), aunque nunca trabajó en la catedral de Guadalajara, en el repertorio de su autoría que ahí se resguarda se confirma la sólida incorporación de toda la gama de cuerdas frotadas a la capilla: violines, violas y violones. Otra de sus obras es la Misa de Réquiem á 4 voces, y el Salve Regina/ A due Soli..., por mencionar sólo alguna. Es probable que estas obras de Bassani fueran traídas a la catedral por el propio Santiago Billoni, en 1737, pero ése será un tema pendiente por resolver.

Por su parte, la catedral michoacana parece encontrar a su primer violinista en Antonio Viera, quien desde antes de 1720 era cantor en la capilla, pero en febrero de 1728 solicitó “plaza de músico”. Sospechamos que tal plaza podría referirse al violín debido a que poco después (1731) aparece como segundo violinista y ayudante de sochantre.⁷⁷⁰ En 1734, “por tocar el violín” recibía 50 pesos más de salario, sumados a los 50 que ganaba como “suplente de sochantre”.⁷⁷¹ Al ser nombrado Gavino Leal maestro de capilla, en 1732,⁷⁷² éste incentivó y fomentó aún más su uso, de manera que tres años después solicitó al cabildo vallisoletano que Miguel de Arteaga fuera recibido en la capilla como violinista, pues había desarrollado una notable destreza en el instrumento.⁷⁷³ El talento que Leal veía en este músico propició una estrecha relación laboral entre ambos, incluso fuera de la catedral. La tarea que los cabildos (civil y eclesiástico) le habían encargado de componer la música para la Jura de Fernando VI (1747), la aceptó y al mismo tiempo pidió que su violinista Arteaga se encargara de elaborar las copias necesarias para la ejecución.⁷⁷⁴

Leal, incluso, abogó para que a otro músico, Vicente Ferrer Cendejas, bajo-nero, el cabildo le otorgara un apoyo económico para que se aplicara en aprender a tocar el violín “para el lucimiento de la iglesia”.⁷⁷⁵ Debemos considerar a Leal como el principal artífice de la transformación sonora de la capilla vallisoletana. Tal vez por motivo de su polémica elección para el cargo de maestro

⁷⁶⁹ En 1740 apareció contratado en la catedral de Valladolid, para reaparecer hasta 1748 en la catedral de Durango.

⁷⁷⁰ Carvajal Ávila, “Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal”, p. 66.

⁷⁷¹ ACM, Administración Diocesana, Legajo 19, Cuadrante de Coro.

⁷⁷² ACM, Libro de actas, núm. 18, 26 de enero de 1732.

⁷⁷³ Carvajal Ávila, “Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal”, p. 59.

⁷⁷⁴ Archivo Histórico Municipal de Morelia (AHMM), Sección Gobierno, c-43, exp. 26: *Gastos en teatro y comedias por coronación de VI*, 1747, fol. 3v.

⁷⁷⁵ Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, p. 520.

de capilla, puso especial empeño en hacer notar su llegada al conjunto.⁷⁷⁶ Lo cierto es que desde el inicio de su gestión mostró un fuerte interés por dotar a la capilla de los mejores músicos y las innovaciones que otras capillas estaban experimentando o empezaban a experimentar.⁷⁷⁷ Atendió cada detalle de la capilla, incluyendo aspectos de imagen como los atuendos que los músicos debían usar en las funciones, y por supuesto, los aspectos sonoros del conjunto así como la enseñanza en la escoleta y la composición.⁷⁷⁸ En su propia producción musical se puede percibir su predilección por los nuevos timbres y las nuevas formas compositivas, mismas que serán abordadas con detalle en el capítulo V.⁷⁷⁹

El violín siguió formando parte de la capilla musical durante todo el resto del periodo colonial y posterior, lo mismo que las otras dos familias más graves (viola y violonchelo, incluso el contrabajo), como consta en los inventarios y en los informes financieros que registran la compra de estos y otros instrumentos musicales en años posteriores a su incorporación a la capilla.⁷⁸⁰ También queda de manifiesto en la música escrita en la que aparecen estos instrumentos en su dotación, en donde se percibe en algunas obras un notable protagonismo del

⁷⁷⁶ Carvajal Ávila, “Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal”, p. 101.

⁷⁷⁷ Javier Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, Vol. I, Tesis Doctoral: Doctorado en Historia y Ciencias de la música, Universidad de Granada, Granada, 2007. También Drew Davies, “The italianized frontier: Music at Durango cathedral, español culture, and the aesthetics of devotion in eighteen-century New Spain”, Tesis Doctoral, Universidad de Chicago, EU, 2006, pp. 62-63.

⁷⁷⁸ Hasta ahora, el estudio más completo sobre este músico es el que realizó la Dra. Violeta Carvajal, a quien hemos citado en este trabajo: Véase Carvajal Ávila, “Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal”, pp. 101-117.

⁷⁷⁹ Para el repertorio vallisoletano ver Bernal Jiménez, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid*, Sociedad Amigos de la música, Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939. Y también Bernal Jiménez, “La música en Valladolid de Michoacán”, en *Nuestra Música*, año VI y VII, núms. 23, 24 y 25, 1951-1952. Hernán Cortés y Angélica Guerrero, *Acercamientos a la música del siglo XVIII en la catedral de Valladolid, hoy Morelia*, Catedral de Morelia Ed., México, 2013.

⁷⁸⁰ AHAG, Reporte de Antonio Mauricio de Ortega, “dueño de recua”, Sección Gobierno, Serie Secretaría, Año 1720-1738, Caja 1, Expediente 6, Ficha 6, 23 de julio de 1742, s/ fol. También AHAG, *Libro de inventario de todos los bienes y alhajas que hasta oy veinte de agosto de mil setecientos cinquenta y nueve años tiene esta santa Yglesia catedral de Guadalupe*, Sección Gobierno, Serie Secretaría. Libro de inventario, ficha 536, 1759/1790.

instrumento, sobre todo en el repertorio de los compositores italianos, hayan radicado o no en la Nueva España.⁷⁸¹

Viola

La viola en las capillas de las iglesias catedrales también tiene, como el violón, una historia un tanto opaca debido a las confusas referencias registradas en la documentación. Aunque es probable que se haya ejecutado desde 1723, en la catedral de Guadalajara su primera mención documentada está en la dotación de un arreglo hecho por José Rosales, quien fuera maestro de capilla en dos ocasiones, de 1736 a 1739, y de 1745 a 1749, año de su fallecimiento.⁷⁸² Se trata de la Cantada a 8 con violines, viola y oboes: “Marciales estruendos de trompas y cajas...”, obra que se conserva en el acervo musical de la catedral de Guadalajara. Como autor de la obra se registra a “Torres”, que parece tratarse de José de Torres y Martínez Bravo, maestro de la capilla Real de España (1720-1738) e impresor de tratados de música.⁷⁸³ Además de la viola, Marciales estruendos incluye violines, oboes y coro, y aunque no está fechada, debió haberla compuesto durante los años de su magisterio, pues otra obra de su autoría, *Atended escuchad*, a dos coros (8 voces), está claramente fechada en “1745”, lo cual habla de la temprana incursión del instrumento en la capilla guadalajareense, con respecto a otras catedrales peninsulares como Toledo (h1764), Sevilla (1774) y Cádiz (fines del siglo).⁷⁸⁴ Durante el siguiente periodo del maestro de capilla, Francisco Rueda (1750-1769), la viola siguió utilizándose en el conjunto. En 1753 a Miguel Peña le fue otorgado un aumento de salario de cien pesos “...con la obligación de tocar la viola y el violón... cuando se le mandare”.⁷⁸⁵ Y aun cuando el cabildo catedral solía privilegiar el uso de instrumentos graves para apoyar las voces como pretendiendo restar protagonismo a la melodía dirigida por los registros agudos, en 1756 se negó la plaza a José Cosío, quien además de ser organista ofreció sus servicios para tocar la viola, a lo que el cabildo respondió que “atento a ser inútil dicho instrumento y no necesitarse, no a lugar lo que esta parte pide”.⁷⁸⁶ La expresión “ser inútil”, combinada con “no necesitarse”, habrá

⁷⁸¹ Javier Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, Vol. I, p. 197.

⁷⁸² Durán Moncada, “Música y músicos...”, p. 223.

⁷⁸³ Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española*, tomo 4: Siglo XVIII, Alianza, España, 1985, pp. 40-48.

⁷⁸⁴ Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México...”, p. 197.

⁷⁸⁵ AHAG, AC, L 11, 2 de junio de 1753, fol. 128v.

⁷⁸⁶ AHAG, AC, L 11, 13 de noviembre de 1756, fs. 205v.

que leerla con sumo cuidado intentando captar la realidad a la que refiere, una realidad que por el momento pareciera contradictoria, pues, por otra parte, en catedrales como la de México (que, sabemos, lo concentraba todo) hacia 1744 se acordó que la viola podía sustituir al violín debido a su “carácter más austero”. Incluso, en 1759 le fue encargado al organista Antonio Palomino la compra de algunos instrumentos en Madrid entre los que se encontraban seis violines, dos violas, dos flautas dulces, dos traveseras, y otros más.⁷⁸⁷ La cantidad de violines encargados (seis) revela la presencia y relevancia que hacia estos años habían cobrado los instrumentos de cuerdas frotadas.

En el caso de la viola, en Guadalajara parecía no ganarse aún del todo la preferencia de los capitulares, aunque en los músicos era casi ya de uso común, pues el ejecutante de violín, regularmente también tocaba la viola. Aunque ya estaba incluida en la capilla con una presencia más que discreta, las autoridades aún no se decidían a darle mayor presencia y protagonismo al instrumento. Un par de décadas más tardó en ocupar un lugar destacado en la capilla. En el Fondo musical que resguarda el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG) se encuentra una solitaria antifona del compositor napolitano Francesco Feo (1691-1761) que en su dotación se incluye la viola: “Salve Regina a una sola voz con violines, viola y bajo”.⁷⁸⁸ Otras obras con viola son: Ignacio Ortiz de Zárate (que ingresó a la capilla en 1785): responsorios de la Purísima Concepción a cuatro voces, violines, clariones, trompas, viola y bajo;⁷⁸⁹ Bonifacio Asioli (1769-1832⁷⁹⁰), el versículo Domine ad Adjuvandum a tres voces, dos violines, viola, clarinetes, trompas, fagot, órgano y bajo.⁷⁹¹ El primer compositor que registra una obra con “viola obligada” en el acervo tapatío es Manuel Delgado (músico de la catedral de Valladolid y de México -1780-), Dixit dominus a 4 voces, además de incluir violines, oboes y trompas.⁷⁹²

⁷⁸⁷ Javier Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, Vol. III, Apéndice I, Documento 60: “El músico Antonio Palomino informa al cabildo del precio de los instrumentos que tiene que comprar en España”, pp. 96-97. El subrayado es mío.

⁷⁸⁸ AHAG, Fondo Musical, GDL0064.

⁷⁸⁹ AHAG, Fondo Musical, GDL0103.

⁷⁹⁰ Philip Bone, *The guitar & mandolin. Biographies of celebrated players and composers for these instruments*, Schott & Co., London, 1914, p. 20.

⁷⁹¹ AHAG, Fondo Musical, GDL0183.

⁷⁹² AHAG, Fondo Musical, GDL0130.

El inventario realizado entre 1801 y 1806⁷⁹³ registra obras de compositores de entre siglos (XVIII-XIX) con lo que se descubre y se constata la incorporación definitiva de la viola al repertorio tapatío sólo hacia el último tercio del siglo XVIII en adelante. Las obras registradas corresponden a José María Placeres (que ingresó a la capilla en 1770, proveniente de Puebla): Salmo a “a ocho voces y le falta una, dos violines, viola, órgano y bajo”; el mencionado Manuel Delgado: Salmo “cuatro voces, dos violines, dos clarinetes, dos trompas, viola y bajo”; Manuel Arenzana (1762-1821) maestro de capilla de la catedral de Puebla: misa para “cuatro voces, dos violines, una viola, dos clarinetes, dos trompas, órgano y bajo”, entre otras obras no menos importantes.

La catedral michoacana registra las primeras menciones de viola hacia 1758, en una situación similar a la guadalajarensis. Vicente Ferrer González solicitó la plaza de viola pero no le fue concedida pese haber demostrado notables habilidades. Tres años después el violista y multi-instrumentista José Ignacio Martínez hizo la misma solicitud y fue aceptado en la capilla sólo para ejecutar el violín,⁷⁹⁴ instrumento que para entonces ya contaba con una importante aceptación.⁷⁹⁵ A los oídos de los canónigos de estas catedrales (Guadalajara y Valladolid), el timbre de la viola parecía no figurar todavía entre las posibilidades para robustecer la sonoridad de la capilla. El registro y altura del sonido de la viola, entre la agudeza del violín y la profundidad del violón, parecía no lograr aún ese acoplamiento que lograrían años más tarde dos violines y dos violas, o bien, dos violines y dos oboes, es decir, instrumentos consagrados a desarrollar pasajes melódicos, incluso solistas.

Una causa importante para que un instrumento no figure en una capilla musical es que no se cuente con el instrumento, es decir, que no lo posea ni la catedral ni el músico. Pero en el caso de Ferrer González, y de Martínez, todo apunta a que tal vez el sector más conservador de los canónigos prefería tolerar hasta ese momento la impronta que los violines habían dado a la capilla, y dejar para después la inclusión definitiva de otra cuerda frotada más en el conjunto, lo que finalmente sucedió en poco tiempo. Diez años después, en 1767, Leonel Manuel de Vivero y José Antonio de Mora y Garizoain aparecieron compitiendo en oposición para ocupar la plaza de violista. Éste último tocaba además el tolo-

⁷⁹³ AHAG, “Inventario de los papeles de música pertenecientes al Archivo de esta Santa Iglesia Catedral”, Sección Gobierno, Serie Cabildo, Años 1800-1806, núm. de exp. 7, caja 2, 9 fols.

⁷⁹⁴ Véase Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, p. 301.

⁷⁹⁵ Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, p. 65.

loche, el miembro más grave de las cuerdas frotadas que terminó infiltrándose décadas más adelante.

El inventario de instrumentos musicales de la catedral (probablemente elaborado entre 1760 y 1773) registra una “viola que necesita compostura pero buena”,⁷⁹⁶ lo que nos indica que por lo menos hacia 1773 ya se usaba de manera regular.

El inventario de obras musicales de la catedral vallisoletana, elaborado en 1796 por encargo del chantre Ramón Pérez,⁷⁹⁷ contiene obra de músicos locales (Zendejas, Durán, Leal, Chavarría, entre muchos otros), aunque en su mayoría extranjeros (Bassani, Pergolesi, Palestrina, Nebra, Bruneti, Jerusalem...), y pese a que el encargado de su elaboración no cuidó detalles de la dotación a la hora de registrar las obras, podemos suponer que algunas de ellas contienen partes escritas para viola, y en una inmensa mayoría la melodía principal corre a cargo de los violines. Parece que en este mismo inventario se basó (o por lo menos en parte) Francisco Banegas Galván, cuando elaboró su Inventario general en 1903,⁷⁹⁸ en el que registra más de 300 obras de los siglos XVII-XIX y procede de forma similar al mencionado inventario de 1796, dejando sugerida la participación de las violas en las abundantes obras registradas. Por otra parte, el acervo musical que actualmente resguarda la catedral de Morelia contiene algunas obras que sí registran el instrumento en cuestión (acervo que posteriormente tendremos que revisar con mayor detalle), como el salmo Dixit Dominus, para cuatro voces, violines, viola bajo, oboes y trompas.⁷⁹⁹

La incorporación de este instrumento en ambas catedrales es tardía con respecto a sus hermanos violín y violón, pero es temprana con respecto a su incorporación en otras catedrales peninsulares como Toledo, Sevilla y Cádiz, como quedó dicho.⁸⁰⁰ Incluso en la catedral de Lima, por ejemplo, parece que la viola no fue utilizada, además de que el violón fue tardíamente incorporado hasta 1807, y ejecutado sólo “ocasionalmente”.⁸⁰¹

⁷⁹⁶ Citado en Carvajal Ávila, “Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal”, p. 80.

⁷⁹⁷ AHCM, Sección Capitular, Legajo 3, 1796.

⁷⁹⁸ AHCM, Francisco Banegas Galván, *Ynventario General de las obras de música que tiene el Archivo de esta Santa Iglesia, en la fecha, formado en la chantría del Sr. Prebendado*. Morelia, Catedral de Morelia, 1902. Manuscrito.

⁷⁹⁹ AHCM, Fondo musical, carpeta 238.

⁸⁰⁰ Javier Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, Vol. I, p. 197.

⁸⁰¹ Andrés Sas Orchassal, *La música en la catedral de Lima durante el virreinato*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú, Lima,

Contrabajo o Tololoche

Se trata del cuarto instrumento de la familia de cuerdas frotadas, incorporado a las capillas analizadas. La documentación que refiere al uso e incorporación del contrabajo, en ambas catedrales, es un tanto confusa e imprecisa. Cabe señalar que la voz “contrabajo” parece haber sido utilizada indistintamente en las capillas novohispanas para referirse al registro grave de los instrumentos, sean de cuerda o de viento,⁸⁰² pues en el inventario de 1759-1790, de la catedral de Guadalajara, se registra un “serpentón o contrabajo”.⁸⁰³ Incluso, en la catedral de Valladolid fue utilizado, además, el término “tololoche”, para referirse a esta gama de instrumentos de registro grave, particularmente los de cuerda, mismos que fueron considerados indispensables en el acompañamiento de la música religiosa, debido a su profundidad y solemnidad (“No puede haber perfecta música sin bajo”).⁸⁰⁴

El término “tololoche” es considerado una “variante autóctona” del contrabajo, y una de sus principales diferencias es que en el tololoche no se utiliza el arco para su ejecución, sino que solamente se puntea con los dedos,⁸⁰⁵ y fue el extraordinario parecido entre ambos lo que hizo nombrarlos indistintamente.⁸⁰⁶

Pero pese a estas dificultades terminológicas y de identificación,⁸⁰⁷ conviene señalar que las primeras referencias a estos instrumentos fueron realizadas en la cate-

1970-1971, pp. 151-156. Sas Orchassal aclara que el violón fue incluido en la capilla desde 1709, pero sólo por algunos años (hasta 1720), dejando su función a las arpas como “encargadas de afirmar los bajos que ejecutaban los órganos y los bajones” (p. 156). El instrumento no volvió a utilizarse hasta el inicio del siglo XIX.

⁸⁰² Incluyendo a la voz del canto, aunque en algunas ocasiones ésta se distinguió como “bajete”.

⁸⁰³ El término “bajón” (aerófono antecedente del fagot) parece haber experimentado una situación similar puesto que, una vez incorporado el fagot a las capillas de las catedrales, se siguió utilizando el término *bajón* para referirse al nuevo instrumento (fagot).

⁸⁰⁴ *Diccionario de Autoridades* (tomo 1, 1726). Voz “Baxo”, p. 580. Véase el valioso análisis sobre el término y el instrumento en sí. “tololoche”, Evgenia Roubina, “El tololoche en las artes de México o la virtud de llamar a las cosas por su nombre”, en *Cuadernos de Iconografía Musical*, vol. III, núm. 2, noviembre de 2016, pp. 102-128.

⁸⁰⁵ Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, Vol. I, Tesis Doctoral..., p. 200.

⁸⁰⁶ Otra aclaración importante: el hecho de que en los papeles de música novohispanos se registre en su dotación la parte del “Bajo”, ésta refiere al “acompañamiento” que podría ejecutarse con el órgano, el arpa o, hacia la segunda mitad del siglo XVIII, con el contrabajo o tololoche.

⁸⁰⁷ Roubina, “El tololoche en las artes de México...”, pp. 104-107.

dral de Valladolid hacia mediados del siglo XVIII, concretamente en 1756, cuando a Cayetano Perea, cantor tiple desde niño y después compositor, le fue formalmente otorgada la plaza de “tololoche”, misma que había servido gratuitamente por dos años, tiempo durante el cual se perfeccionó en el instrumento. Le fue conferida con la obligación de tocarlo en las funciones clásicas, con 300 pesos de salario al año. A Perea le siguieron y acompañaron otros ejecutantes de tololoche como el multi-instrumentista José Antonio Mora (1766), que más adelante volveremos a él como ejecutante de trompa; José Ignacio Delgado (1766-1771), José Manuel de Albis (1767-1769, y José María Calvillo (1772-1781).⁸⁰⁸

Al maestro de capilla, el italiano Carlos Pera, el cabildo le había solicitado su parecer sobre el uso del violón[chelo] y del “tololoche”, tras el examen presentado por José Vicente Virgen para ocupar una plaza en la capilla sea en violín, violón o tololoche. Pera respondió que los dos eran necesarios y se requerían para diferentes funciones; el violón para las funciones de primera clase en las que incluyen tocatas que no pueden ser ejecutadas por el tololoche; y éste, para las funciones de segunda clase en las que se les daría mayor profundidad a las voces.⁸⁰⁹ Ante la solicitud de elegir uno u otro, el maestro de capilla argumentó en defensa de ambos, para el enriquecimiento tímbrico de la capilla. Su opinión fue contundente: “...dos tololoches son muy útiles en la capilla por ser el cimiente de todas las voces, para que no se bajen de tono, como lo estoy experimentando con los bajones por ser de aliento y no pueden aguantar el sostener el tono”.⁸¹⁰

En el caso de Guadalajara, fue por los mismos años (1757) cuando José Antonio Segura fue admitido para tocar el “contrabajo”,⁸¹¹ instrumento en el que sostuvo haberse instruido también durante dos años y consideraba que ya debería recibir pago por su ejecución. Fue el maestro de capilla, Francisco Rueda, quien instó al cabildo a que accediera ante la petición de Segura, pues era de la idea de que el contrabajo daba una mayor profundidad y gravedad a la capilla. Segura recibió la plaza por lo que le fue otorgado un salario anual de 100 pesos. Tras la muerte de Segura en 1766, llegó a la capilla Felipe Ugalde para tocar el “violón de cuatro”, y al poco tiempo tocó el serpentón con el mismo salario que tenía Antonio Segura.

La documentación consultada señala que el acompañamiento que corresponde a los registros graves, en la catedral guadalajareense se desarrolló más con los instrumentos de viento que con los de cuerda, pues resulta mayor la

⁸⁰⁸ Carvajal, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán...”, p. 534.

⁸⁰⁹ AHCM, Sección Capitular, Legajo 120, 6 de julio de 1781, fol. 261.

⁸¹⁰ AHCM, Sección Capitular, Legajo 120, 6 de julio de 1781, fol. 261.

⁸¹¹ AHAG, AC, L 11, 03 de agosto de 1757, fol. 220v.

presencia de estos aerófonos como el fagot y el serpentón (instrumento del que hablaremos más adelante), que el contrabajo o tololoche. De hecho, éste ni siquiera es mencionado en los documentos tapatíos, a diferencia de la capilla vallisoletana. No se entienda por ello que en la capilla guadalajareña no fue utilizado el contrabajo, pues su uso lo confirman, entre otros documentos, algunas obras como las de José Antonio de Castro quien en 1783 solicitó desde Zacatecas, sin éxito, la plaza de maestro de capilla que interinamente ocupaba Miguel Placeres.⁸¹² Para ello, envió algunas obras de su autoría, de manera que se conoce su Lección de difuntos: *Parce mihi domine* (1794),⁸¹³ que en la portada del bajo (que en realidad es la de la voz –bajete–) figura un ejecutante de contrabajo, con arco, y con el mástil bastante desproporcionado. Y aunque se le pueden apreciar tres cuerdas, en el clavijero registra cinco clavijas.

En ambos sentidos (aerófona y cordófono), las capillas aludidas reforzaron el timbre de la capilla con sus instrumentos de registro grave, como esperando, por una parte, no perder la esencia original y ancestral sobre la naturaleza de el canto de la Iglesia, grave y profundo, (canto llano), y, por la otra, innovando con sonoridades que con frecuencia no resultaban del todo preferentes del cabildo, pero ante la ausencia de algunos instrumentos (bajones, fagotes), se incorporaban eventualmente para luego quedarse por más tiempo. El contrabajo y tololoche fueron ejecutadas por alrededor de tres décadas siguientes, aunque a algunos canónigos les parecía que “no tenían los llenos del bajón”.

Los Instrumentos de Tecla

Monocordio o clave

Estos instrumentos son de cuerda y tienen la particularidad de que son punteadas (“heridas”) por un plectro que puede ser de metal o de tallos de pluma.⁸¹⁴ Fueron conocidos como clave, monocordio, clavicordio o clavicémbalo. Aun cuando se trata de instrumentos diferentes, en la documentación son nombrados indistintamente, lo que trae como consecuencia lógica la confusión a la hora de identificar al instrumento. Lo cierto es que, salvo la valiosísima excep-

⁸¹² AHAG, AC, L 13, 10 de diciembre de 1783, fol. 58f, 58v. Véase Durán, “Música y músicos de la catedral de Guadalajara. Siglos XVI-XIX”, p. 216.

⁸¹³ Lamentablemente, las obras musicales resguardadas en la catedral tapatía (a diferencia de las resguardadas en el AHAG), aún están en proceso de inventario y catalogación, de ahí que sólo podamos ofrecer por ahora, los nombres del autor y de la obra, sin alguna referencia alfa-numérica para su identificación.

⁸¹⁴ Pedrell, *Diccionario técnico de la música*, Ed. Isidro Torres Oriol, Barcelona, 1897. Voz “Clave”.

ción del órgano, los instrumentos de tecla tuvieron una presencia discreta en estos conjuntos de las catedrales, destacando que una de sus funciones más importantes fue la didáctica, es decir, su uso para la enseñanza de los instrumentos de tecla. Se conocen en los acervos algunas obras en las que figura como instrumento obligado. En el caso de Guadalajara fue en 1726 cuando se obtuvo un “clavicémbalo” por el que se pagaron doscientos cincuenta pesos; era la primera vez que la iglesia obtenía uno y se adquirió por “mandato de los señores venerable deán y cabildo”.⁸¹⁵ Sin duda que se trata de un hecho importante para la historia de los instrumentos musicales, pues las novedades tímbricas siempre propician debates en los que replantea el devenir de la sonoridad del conjunto. Fueron Marcos Garzón y el mencionado Antonio Zamora los primeros clavecinistas en la catedral, quien además fue organista mayor y le correspondió también estrenar el órgano de tribuna construido por Nassarre, en 1730, como se explicará enseguida.⁸¹⁶

Además de su utilidad para la enseñanza de instrumentos de tecla, fueron utilizados para acompañar pasajes solistas (arias), muy desarrollados en la segunda mitad del siglo. Durante la Semana Santa solía sustituir algunas partes del órgano. El compositor y maestro de capilla Francisco Rueda (1750-1769) incentivó su uso en varias de sus propias composiciones. También fue incluido en obras como el Salmo *Miserere mei Deus*, de autor anónimo, o en el *Te Deum* compuesto por Pedro Regalado en 1787, para cuatro voces e incluye además del clave: flautas y violines. En el inventario de la catedral se resguarda una obra del compositor italiano Giuseppe Gioacchino Maria Cambini (1746-1825), violista y violinista. Se trata del *Miserere* a 4 voces con violines, obues, Cornos et Basso, Flauti, Fagotti... / Clavecin Obligati. El documento posee además una

⁸¹⁵ AHAG, “Cuenta y relación jurada que da el muy ilustre señor venerable deán y cabildo de esta Santa Iglesia católica, el señor arcediano de ella, doctor don Salvador Jiménez Espinoza de los Monteros, como tesorero que fue de su fábrica cuatro años y fueron de 1726, 727, 728 y 1729”, Sección Gobierno, Serie Secretaría, Año 1720-1738, Caja 1, Expediente 6, Ficha 6, 28 de febrero de 1731, s/ fol. La catedral de México documenta su uso en 1715, en Marín López, “Tradición e innovación...”

⁸¹⁶ En realidad, desde enero de 1721 se había hecho un intento de construir un “órgano grande”, cuando el michoacano Antonio Suárez, “organista y oficial de hacer órganos”, se presentó ante el cabildo para ofrecer sus servicios aunque el intento no prosperó debido a la muerte del obispo, Manuel de Mimbela (mayo de 1721), uno de los principales promotores de la construcción del instrumento; AHAG, AC, L 9, 2 de enero de 1721, fol. 8f.

indicación superpuesta: “violoncelo y viola”, extemporánea.⁸¹⁷ Llama fuertemente la atención la calidad de “obligado” del clavecín, elemento que confirma lo que hemos expuesto sobre la transformación de la música sacra dieciochesca y el amplio terreno ganado por lo instrumental sobre lo vocal.

Durante el obispado de fray Antonio Alcalde,⁸¹⁸ el chantre José Eusebio Larriategui presentó en 1780 un “plan... de las rentas y servicios que tienen los músicos y cantores de esta catedral”.⁸¹⁹ Dicho plan exigió incentivar el uso del “clave” debido a que en algunos periodos se dejaba de tocar por falta de mantenimiento y de un ejecutante diestro,⁸²⁰ fue así que se le encomendó al organista José Mariano Arguello “la obligación de tocar el clave en el coro [durante] los maitines...”.⁸²¹ Para ello, el cabildo autorizó los pagos necesarios para el mantenimiento del instrumento, incluida la compra de cuerdas y su afinación.

Por último, Mariano López de Elizalde fue un organista y clavecinista que en 1821 publicó un *Método* para tocar el clave y piano,⁸²² lo que deja en claro la importante aceptación del instrumento y la excepcional mancuerna que hizo con los violines y las flautas. Aunque para algunos resultaba un instrumento poco apto para la “gravedad” de la liturgia, por considerarlo muy “alegre”, lo cierto es que su presencia se prolongó hasta entrado el siglo XIX, hasta ser desplazado por el pianoforte en el ámbito profano.

⁸¹⁷ Fue la nación italiana precisamente la que había producido una gran cantidad de clavicembalistas y tratados sobre el instrumento y no es imposible que el propio Rueda los conociera. Véase Giorgio Pestelli, *Historia de la música. La época de Mozart y Beethoven*, tomo 7, D.G.E., Turner Libros, CONACULTA, Madrid, 1999, pp. 18-22.

⁸¹⁸ Fray Antonio Alcalde y Barriga (1771-1792).

⁸¹⁹ AHAG, AC, L 12, 22 de diciembre de 1780, fol. 244v y 245f.

⁸²⁰ Después de haberle comprado cuerdas al clavicémbalo, en 1734, cinco años después, en 1739, se habían gastado seis pesos en su reparación porque “se echó a perder por muerte del sochantre [Simón de la] Peña”. AHAG, *Cuenta de la tesorería de fábrica del año de 1739...*

⁸²¹ AHCMAG, Sección Gobierno, Serie Libros de Cabildo, Libro de Actas núm. 12, 22 de diciembre de 1780, fol. 244v y 245f. El subrayado es mío. El inventario de los bienes de la catedral registró un “clave de marca”. Véase AHAG, *Libro de inventario de todos los bienes y alhajas que hasta oy veinte de agosto de mil setecientos cinquenta y nueve años tiene esta santa Yglesia catedral de Guadalajara*, Sección Gobierno, Serie Secretaría. Libro de inventario, ficha 536, 1759/1790.

⁸²² López de Elizalde, *Tratado de música y lecciones de clave*, Imprenta de Petra Manjarés, Guadalajara, 1821.

En la catedral michoacana, donde se le conoció también como “monocordio”, se tiene registrado su uso desde 1678 cuando el cabildo financió la compra de uno para que el joven aprendiz y futuro maestro de capilla, Diego Xuárez Grimaldos, lo aprendiera a ejecutar, con la obligación de que enseñara a otros. Años después (1712) apareció el organista Miguel de Acevedo como ejecutante de monocordio con salario de 225 pesos por ambos instrumentos. En aquella catedral también tuvo una función didáctica en la enseñanza de los instrumentos de tecla, debido a su volumen menor que el del órgano, y no ser necesario un fuellero para activarlo.

Hacia la década de 1760 la catedral poseía tres ejemplares, pero ninguno funcionaba. Hacia 1780 contaba con dos claves, “el grande” y “el pequeño”; en 1781 se encontraban arruinados y abandonados, como también había pasado con el de Guadalajara, pero el chanfre Vicente Gorozabel había solicitado la reparación a José Ignacio Patiño, quien era a su vez uno de los encargados de dar mantenimiento al órgano de Nassarre.⁸²³ Su uso fue intermitente debido a la dificultad de su mantenimiento y afinación, de que constantemente se quejaba el maestro de capilla.

Se conocen pocas obras para el instrumento, entre ellas una que se resguarda en el Archivo musical del Conservatorio de las Rosas, y que muy probablemente haya pertenecido al repertorio de la catedral. Se trata de la Sonata en Mi mayor para clave u órgano, de autor anónimo pero de notable “estilo scarlatiano”, correspondiente a la segunda mitad del siglo XVIII, de la que Bernal Jiménez realizó una transcripción.⁸²⁴ Aunque el clave acompañó seguramente infinidad de interpretaciones durante la maestrescolía de Leal, es poca la música que se conoce escrita específicamente para el instrumento. Hasta el siglo XIX se tiene noticia en la obra de Santiago Díaz Herrera, registrada en el inventario de Bernal Jiménez.⁸²⁵

⁸²³ Carvajal, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, p. 306. Otro de los encargados de las reparaciones era José Cipriano de Aragón, que a su vez era maestro de música de los infantes Pedro de Benivamonde y Pedro de Aragón.

⁸²⁴ Josefina Muriel y Luis Lledías, *La música en las instituciones femeninas novohispanas*, UNAM, Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 2009, p. 307.

⁸²⁵ Santiago Herrera, “Misterios dolorosos, con dos voces, dos flautas y acompañamiento de clave” (1825); y “Acto de contrición..., a tres voces, dos flautas, acompañamiento de clave y bajo” (1839). En Bernal Jiménez, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa...*, p. 37.

ÓRGANO: *Los órganos de Nassarre*

La historia del órgano incorporado a la liturgia católica data desde el siglo X, cuando fue agregado luego de largas discusiones entre las autoridades más conservadoras que sostenían que la música litúrgica debería seguir siendo estrictamente vocal, como lo había sido desde los inicios del cristianismo. Finalmente, el órgano llegó para quedarse y fue traído a América con la conquista y colonización durante el siglo XVI (ver capítulo II: La capilla). Para los fines de esta investigación, y de este capítulo en particular, abordaremos la construcción de los órganos de tribuna que cada catedral adquirió entre 1730 y 1733, proceso en el que nos detendremos y detallaremos enseguida. Ambos órganos comparten la valiosa particularidad de haber sido construidos por la misma persona; Joseph Francisco Nassarre Cimorra, quien construyó también el órgano de la catedral de la ciudad de México, en 1735-36.⁸²⁶

Nassarre en Guadalajara

Nassarre viajó a América en 1727 tras la invitación que recibió de parte del canónigo Joseph Codallos y Rabal, quien en su carácter de “Examinador sinodal de las Diócesis de Guadalajara”, gestionó en esta ciudad y abogó para que Nassarre presentara su proyecto como constructor de órganos, lo que hizo al año siguiente frente al cabildo de la catedral de Guadalajara. Dichos órganos serían elaborados totalmente en estas tierras, y con materiales igualmente nativos de la Nueva Galicia. En febrero de 1728 se firmó el contrato entre cabildo y Nassarre, y de inmediato se inició la construcción de tres órganos, uno de ellos, el más grande que la catedral nunca antes haya tenido.⁸²⁷

Aun cuando este órgano no existe en la actualidad, los testimonios que ahora conocemos nos indican que el órgano fue construido en el coro de la nave central, hacia el lado de la nave de la Epístola, cuando el coro estaba ubicado

⁸²⁶ Véase Gustavo Delgado Parra, *Los órganos históricos de la catedral de México. Contexto histórico y análisis de su composición fónica*, UNAM, México, 2005, pp. 31-34. También Guzmán Bravo, *Los órganos gemelos de la catedral metropolitana de México*, UNAM, Escuela Nacional de Música, México, 2013.

⁸²⁷ Véase Cristóbal Durán, “Los órganos de Nassarre de la catedral de Guadalajara, 1727-1730”, en 4º Coloquio Musicat, *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009.

justo en la nave del centro a la entrada principal de la catedral. El contrato especificó que dicho órgano tendría.

... Veinticuatro estatuas, las de primer orden serían “tres ángeles con sus clarines. En el segundo orden de más abajo la Virgen María Nuestra Señora, San Pedro y San Pablo. En el tercer orden de más abajo el Santo Rey David, en un lado, con su arpa, y en el otro Orfeo con su lira y seis ángeles con sus clarines en medio. En el orden cuarto, más abajo, y en su castillo principal, formados de talla seis ángeles pequeños. En el quinto orden más abajo cuatro ángeles pequeños con sus oboes. En el sexto y último orden de más abajo, dos ángeles a los lados del castillo principal con sus clarines de cuerpos enteros como todos los demás referidos... Un secreto de cuarenta y siete canales...”⁸²⁸

Se especificó también que tendrían

... cincuenta y seis registros que hacen treinta y cinco mixturas, con dos fachadas... veinte y cuatro castillos de flautas. La talla, toda la caja y armazón de cedro que no tenga parte blanca, ni aún pequeña, porque luego se apollilla; las flautas de estaño, esto es que la mixtura que han de tener de plomo sea muy poca, para que sean sonoras y permanentes...”⁸²⁹

La obra implicó hacer modificaciones arquitectónicas al interior del recinto. El cabildo ordenó “que se echen dos arcos que son necesarios para alargar las tribunas de el coro... para que quepan los órganos que están concertados y [que] se han de poner en dichas tribunas...”⁸³⁰

La obra tuvo un costo de 16,000 pesos, que serían entregados conforme fuera avanzando en la construcción. La realización no estuvo exenta de complicaciones financieras, formales, así como de materiales. En noviembre se suscitó hacer las contras del órgano en metal, y no en madera como estaba previsto, además de que se convino en que “se pinte y se dore a trechos la caja de dicho órgano para su mayor hermosura...”⁸³¹ En junio de 1729 Nassarre solicitó tres mil pesos, de los cinco mil que restaban, y solamente le fueron autorizados quinientos, además de avisarle que ya no le sería entregado un peso más “hasta

⁸²⁸ Gustavo Delgado Parra, *Los órganos históricos de la catedral de México*, pp. 27-28.

⁸²⁹ Efraín Castro Morales, *Los órganos de la Nueva España y sus artífices*, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, Puebla, 1989, pp. 29-30.

⁸³⁰ AHAG, AC, L 9, 07 de octubre de 1727, fs. 91v-92f.

⁸³¹ AHAG, AC, L 9, 22 de noviembre de 1728, fs. 122v.

que suene y se acabe de poner el órgano”, incluso con la advertencia de que si volvía a solicitar dinero, sería multado con “pena de veinticinco pesos que se le sacarán irremisiblemente”.⁸³²

Ante esta relación tirante, Nassarre decidió terminar lo antes posible, de manera que en enero de 1730 entregó al cabildo un escrito en el que pedía le fuera recibido el “órgano grande que tiene acabado en conformidad con la escritura que otorgó”.⁸³³ Acto seguido, el cabildo ordenó formar la más flamante comisión en la que fueron solicitados los maestros carpinteros, José de Silva y Manuel de Retana, para los aspectos de la talla y el acabado de las maderas; el maestro de capilla, José Bernardo Casillas. El primer organista Marcos Dávila; el segundo, Marcos Garzón; el mencionado Antonio Zamora, maestro de escoleta; el sochantre Miguel Tello,⁸³⁴ y el cantollanista Andrés López Galindo, “para que todos estos juzguen [la obra] con asistencia de dichos señores deán, canónigo... racionero...”⁸³⁵

Todos, no sólo aprobaron, sino “alabaron” la obra y dieron testimonio por escrito de su aprobación.⁸³⁶ La ceremonia de entrega fue suntuosa, y el nuevo órgano sonó como nadie lo esperaba, superando con mucho las expectativas del más escéptico. La Gaceta de México elogió en sus páginas la obra destacando que recibió “muchos y muy merecidos aplausos” por su “lucida caja de dos fachadas de finas e incorruptibles maderas... un proporcionado secreto... con cuarenta y siete canales cerrados... cuatro fuelles de marca mayor” que no desperdician viento y que proveen de aire a las “2,226 flautas de que se forman sonoras y dulces mixturas, como son flautados, octavas, docenas, quincenas... cornetas, trompa real, bajoncillos, oboe, chirimía, clarines... todo muy bien ordenado en todo muy conveniente...”⁸³⁷

Doce años después, el historiador Matías de la Mota Padilla destacó que Nassarre había excedido en destreza a todos los constructores anteriores, “construyendo el más armonioso órgano... nunca visto; y aunque después otras catedrales han conseguido su imitación en tamaños, no han podido lograr la suavidad de voces que proviene del ... estaño que produce más sólido la Galicia, en la jurisdicción de Teocaltichi, según he oído a otro organista que después de

⁸³² AHAG, AC, L 9, 9 de agosto de 1729, fs. 137v.

⁸³³ AHAG, AC, L9, 18 de enero de 1730, fol. 147f.

⁸³⁴ Morillo también “confeccionó” algunos libros de coro, lo que puede significar que era también copista dibujante, pintor o encuadernador. Véase Durán, *La escoleta y capilla de música...*, p. 30. También AHAG, AC, L 11, 6 de junio de 1759, fol. 244v ss.

⁸³⁵ AHAG, AC, L9, 18 de enero de 1730, fol. 147f.

⁸³⁶ AHAG, AC, L 9, 7 de febrero de 1730, fol. 148f.

⁸³⁷ En Saldívar, *op. cit.*, pp. 190-191.

Nazarri se halla en Guadalajara componiendo y afinando los órganos de dicha catedral...”⁸³⁸

La afinación y otros aspectos técnicos parece haberlos tomado de la obra *Melopeo y maestro. Tratado de música teórica y práctica*, de Pedro Cerone, tratadista italiano del siglo XVII que recomendaba el patrón de afinación de la coma pitagórica, como la más perfecta. Esta obra de Cerone gozó de importante difusión en Nueva España.⁸³⁹

La Catedral de Guadalajara en ese momento era la poseedora del más grande órgano de la Nueva España. Se trataba de la “primera obra del autor” a gran escala en el Nuevo Mundo.⁸⁴⁰ Medía alrededor de 7.0 metros de alto por cuatro de ancho, que montado sobre la plataforma y los altares del coro central, alcanzaba el arco superior de la bóveda. Refugio de Palacio explica que los órganos eran tan altos que llegaban a “tocar los arcos con dobles frentes de ingeniosos adornos de capricho, ejecutados en cedro oscuro, estaban colocados sobre los medios muros que respaldaban la sillería, circuidos de barandillas conformes a las que cerraban la crujía, o camino reservado para los oficiantes...”⁸⁴¹

Esta obra organística formaba parte de un proceso en el que el cabildo catedral concluía la construcción de la catedral, luego de que el temblor de 1687 derrumbara las torres, que fueron reconstruidas hacia 1716, cuando el recinto fue consagrado además de concluir su coronación y la ornamentación de varios altares como el de Nuestra Señora de Guadalupe, el frontal de plata en el altar de los Reyes, diversas esculturas, fundición de varias campanas, el reloj frontal,⁸⁴² entre muchas otras obras más. La conclusión de los órganos en 1730, fue la culminación de esta etapa e inicio de otra, no menos bonancible. El gran órgano nuevo fue concebido “para el lustre de esta Santa Iglesia, finalizarse la coronación de ella y para todo lo mayor que conduzca a la decencia y ornato...”⁸⁴³

⁸³⁸ Matías de la Mota Padilla, *Historia del reino de Nueva Galicia en la América Septentrional*, (publicada en 1742) UdeG, IJAH, INAH, edición facsimilar de 1973, pp. 423-424.

⁸³⁹ Véase Enrique Martínez Miura, *La música precolombina*, Paidós, España, 2004, p. 48.

⁸⁴⁰ Suárez, *op. cit.*, p. 91.

⁸⁴¹ Refugio de Palacio, *La catedral de Guadalajara*, Artes Gráficas, S.A., Guadalajara, 1948, pp. 47- 48.

⁸⁴² AHAG, AC, L 8, 7 de octubre de 1716, fol. 126f.

⁸⁴³ AHAG, AC, L 9, 11 de enero de 1726, fol. 59v. Para el destino de este órgano (y otros órganos históricos de Guadalajara) véase el valioso estudio de Eduardo Escoto Robledo, *Aires de Guadalajara. Historia del órgano tubular en la capital de Jalisco*, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, Jalisco, México, 2013.

Nassarre en Valladolid

Nuestro artífice fue llamado luego a la catedral de Valladolid para construir un órgano más que sería el tercero para aquella catedral, y el más grande de los tres. El contrato para la construcción fue firmado en noviembre de 1731, en la ciudad de México, e inició la obra en la catedral vallisoletana en enero del año siguiente. A partir de esta fecha no podría ausentarse de la ciudad sin previo consentimiento del cabildo.

Tuvo como aval al marqués del Castillo de Ayza, al Francisco de Ayza, vecino de Guadalajara. Tendría un año y medio para concluir la obra y costaría 20,000 pesos. En su “escritura de obligación” se aseguraba incluso la manera de proceder en caso de que Nassarre falleciera antes de concluir el compromiso, el cual incluyó también la construcción de un segundo órgano menor con un costo de 3,700 pesos, así como la elaboración de un “cuaderno” en donde enlistaría una serie de instrucciones para la persona que quedaría como responsable del uso y mantenimiento de los instrumentos.

El órgano fue de “cedro encarnado” para garantizar la durabilidad de la obra, del mismo modo en que las flautas tendrían que ser estaño con aleación de plomo para una mejor sonoridad y duración. Al igual que en Guadalajara, tuvo como ayudantes a organeros locales como José Casela, así como a carpinteros y herreros. Los dos órganos fueron concluidos y entregados en agosto de 1733, y el organista mayor, Francisco Manuel de Carvantes, fue una de las voces autorizadas para opinar sobre su recepción. Expresó que se trataba de una “obra magna”, incluso mayor que el órgano de la catedral de Puebla, “su patria”. A aquel órgano le lleva muchas ventajas, y juró “decir verdad en este escrito”. El otro organista, Sebastián Ochoa, destacó que Nassarre había cumplido cabalmente lo prometido, pues incluso logró “igualar los dos órganos en un mismo tono para mejor correlación de los ministriles y voces. Háyanse perfectamente acabados...”, dijo. Del órgano mayor señaló que el secreto está “partido a lo moderno” siendo de madera incorruptible, al igual que las mixturas, y que los fuelles conducen con gran acierto todo el aire hacia el secreto y las 2,609 flautas que lo componen. Destacaba pues que este órgano está “mejorado... en 383 flautas que componen cinco mixturas más que el de la Santa Iglesia de Guadalajara...”,⁸⁴⁴ y que por lo tanto debería designarse a un “afinador inteligente como lo mantiene la de la Santa Metropolitana de México y otras de este reino”.

El propio Casela sostuvo que su experiencia y lo aprendido sobre “las reglas que se hallan en algunos libros que he encontrado”, le hacía expresar que el órgano de Nassare “contiene en perfectísimo grado todos los cabales y perfeccio-

⁸⁴⁴ AHCM, Sección Capitular, legajo 71, 1733.

nes que pueden desearse para una obra de las mayores y más perfectas que en su línea podrán haberse visto en todo el reyno”. Casela estaba seguro de que era imposible que se pudiera “ya dársele a otro órgano mayor// perfección y primor [del] que goza el día de hoy” su órgano recién construido. Incluso, aseguró que, por testimonios de terceros, este órgano hacía “manifiestas ventajas”⁸⁴⁵ al órgano de la corte de Madrid. Martín Casillas, señaló que eran perfectas las “tres especies de flautas que componen la cañutería: claras, bastardas o nasardas, y la lengüetería”, y resaltó la “fiel correspondencia de sus sonidos, dulzura, brillo y suavidad, y corpulencia de sus voces”.⁸⁴⁶

El viejo maestro de capilla, Diego Suárez de Grimaldos,⁸⁴⁷ expresó con asombro que escuchó las mixturas de la “lengüetería que son trompetas, clarines, etc., las cuales están tan primorosas y artificiosas que hasta ahora no he oído otras como ellas”.⁸⁴⁸ No podía faltar la exigente opinión del maestro de capilla, José Gavino Leal, quien destacó el “teclado de grande subsistencia, de mucha suavidad para su manejo y debidas proporciones para el alcance de la mano... [y que las voces] están congruentísimas” y que toda la obra está apegada a las cláusulas y condiciones de la escritura, incluso por encima de lo prometido, como “los dos castillejos que añadió a los cinco de su obligación”.⁸⁴⁹

El órgano vallisoletano medía 10 mts. de alto, y luego de su recepción fue considerado el más grande e imponente órgano que hubiese visto en todo el reino novohispano. Los testimonios lo destacan por encima de algunos instrumentos peninsulares, incluso de la Italia. Las graduales reparaciones y modificaciones posteriores fueron lentamente haciendo desaparecer por partes el gran órgano de Nassarre, al grado de no estar seguros del porcentaje que pudiera existir aún en el actual órgano michoacano.

Creemos que el órgano dieciochesco fue instalado en la misma disposición que el de Guadalajara, es decir, en el coro, cuando éste se encontraba en la entrada del recinto en la nave central, pues en el propio contrato se especifica que el órgano mayor tendrá “cuatro fuelles a la castellana de marca mayor, que han de ir encubiertos entre las dos fachadas del órgano, sobre el secreto

⁸⁴⁵ AHCM, Sección Capitular, legajo 71, 1733.

⁸⁴⁶ Angélica Guerrero, *El órgano histórico en Michoacán. Aspectos documentales*, p. 103.

⁸⁴⁷ Como se dijo *supra*, había sido músico (bajonero, organista, clavecinista) desde 1678. En 1691 fue nombrado maestro de capilla. Tuvo algunos conflictos con el cabildo por la composición de las “letras”, además de la “música”. Guerrero, *El órgano histórico en Michoacán...*, p. 78.

⁸⁴⁸ AHCM, Sección Capitular, legajo 71, 1733.

⁸⁴⁹ AHCM, Sección Capitular, legajo 71, 1733.

principal”,⁸⁵⁰ es decir, una fachada hacia la nave de la epístola, y la otra hacia la nave central. Por estos mismos años, el coro sufrió importantes modificaciones al igual que la catedral en su conjunto. Entre la serie de mejoras se encontraba una “lámpara nueva de plata”, la reja del coro y antepechos, el circuito de la crujía al altar mayor, todo ello con un valor aproximado de 30,000 pesos.⁸⁵¹ Pero sin duda que la inversión más importante fueron los órganos, principalmente el mayor,⁸⁵² con el que el cabildo catedral aspiraba al mayor lustre de su liturgia, pero también de su prestigio ante los ojos del rey.

El citado testimonio de Joseph Casela deja en claro la circulación en Valladolid de obras de tratadística y teoría musical, especialmente la referida a la construcción de instrumentos musicales. Se tiene noticia que desde el siglo XVI circuló la obra de 1555 de Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, según la compra de libros que hiciera, Antonio Huitiméngari, hijo del último cazonzi purépecha. La compra de dicho libro se realizó en 1559, tan sólo cuatro años después de su publicación en la península, y tal como lo expresa su autor, fue escrita casi de manera especial para “las Indias, que me han rogado por ella”.⁸⁵³ Entre la vasta información, contiene algunos capítulos dedicados a los “principios cognitivos para la buena hechura de los instrumentos musicales”,⁸⁵⁴ así como su correcta afinación.

Hacia la década de 1780, siguiendo la secuencia y periodización de Óscar Mazín en el estudio de diócesis de Valladolid, se entró en una etapa complicada que trastocó el orden político y económico, al grado de fuertes enfrentamientos con el Estado borbónico.⁸⁵⁵ Esta situación afectó algunos aspectos del desarrollo musical de la catedral. Junto con el abandono y ruina de los monocordios antes mencionados, de la que resultó complicada la reparación pero finalmente se logró por lo menos en dos de ellos, no sucedió así con el órgano de Nassarre, que entre las continuas y pocos cuidadosos intentos de repararlo, a mediados de la década prácticamente fue sustituido por otro, al igual que los otros tres pequeños

⁸⁵⁰ Mina Ramírez, *La escuadra...*, p. 16.

⁸⁵¹ Angélica Guerrero, *El órgano histórico en Michoacán. Aspectos documentales*, p. 101. Cita a Mazín, *El cabildo catedral...* Ver también Nelly Sigaut (coord.), *La catedral de Morelia*, p. 141.

⁸⁵² Nelly Sigaut (coord.), *La catedral de Morelia*, p. 147.

⁸⁵³ Guerrero, *El órgano histórico en Michoacán...*, p. 58.

⁸⁵⁴ Víctor Hernández Vaca, “Tradiciones violeras españolas trasplantadas a la Nueva España”, en 4º Coloquio Musicat, p. 135.

⁸⁵⁵ Mazín, *El Cabildo Catedral...*, p. 41.

con los que contaba la catedral. Fue el fin de los órganos de Nassarre que dieron paso a las nuevas formas constructivas y sonoras que exigían los nuevos estilos.

Los Instrumentos de Viento

Vientos madera

Los instrumentos de viento durante el siglo XVIII tuvieron una función enteramente distinta a la tenida en siglos anteriores, pues resulta más que notorio su predominio y protagonismo en las obras ejecutadas, especialmente en la segunda mitad del siglo, como se tratará de demostrar líneas adelante. Durante el siglo XVII e inicios del siguiente, los aerófonos como chirimías, orlos o cornetos, no aparecen en las partituras de las obras debido seguramente a su sola función de doblar las voces o sustituirlas en las obras polifónicas, además de la función de apoyar y sostener, al igual que el órgano, la correcta afinación del conjunto coral. En cambio, instrumentos como el oboe, cornos y flauta travesera, además de ser incorporados a la capilla, fue registrada su parte en los papeles de música, lo que nos habla de la construcción de un lenguaje idiomático propio (véase *supra*) en el que la parte del instrumento aludido reclama un lugar más protagónico que el mero acompañamiento o el doblaje de voces, llegando a desarrollar pasajes independientes. Este fenómeno desembocó en una práctica que precisamente reveló un considerable triunfo de la música instrumental sobre la vocal. Dicha práctica es sobre el uso de determinados instrumentos bajo el carácter de “obligados”, es decir, que los pasajes escritos para estos no eran intercambiables con otros, como había sucedido comúnmente por décadas, sobre todo en los instrumentos de viento, de manera que estos pasajes eran concebidos exclusivamente para las características de tales instrumentos.

Como se ha venido sosteniendo, la transformación sonora en las iglesias catedrales fue durante el siglo XVIII un fenómeno que influyó de manera irreversible sobre la producción musical posterior. Dicha transformación dieciochesca se valió además de los adelantos técnicos⁸⁵⁶ logrados en algunos instrumentos tanto de cuerda como de viento, ejemplo de ello son el oboe y la flauta travesera, de los que hablaré enseguida y que fueron incorporados a las capillas novohispanas durante este polémico siglo.

Oboe

Es de los aerófonos con boquilla de “doble caña o lengüeta” y se considera como el sucesor natural de la chirimía, aunque ambos convivieron hacia mediados del

⁸⁵⁶ Jacques Barzun, *Del amanecer a la decadencia. Quinientos años de vida cultural en Occidente (De 1500 a nuestros días)*, Ed. Taurus, España, 2001, p. 581.

siglo. Su uso está documentado en la catedral guadalajareense desde 1723, con el ya citado Cristóbal Gallardo, quien además de tocar violín y clarín, tocaba también el oboe (“abuey”).⁸⁵⁷ Mientras la mayoría de los canónigos sostenían que la aceptación de Gallardo contribuía a “la decencia de la Iglesia y mayor lustre de ella”, precisamente por la diversidad de instrumentos que ofrecía ejecutar, otros como el magistral Juan de Cara y Amo, votó en contra sin dar mayores explicaciones.

Gallardo continuó ejecutándolo por muchos años más, con una breve interrupción restablecida en 1734. Antonio Nicolás García fue un bajonero y oboísta que en junio de 1730 le fue rechazada su solicitud de ingreso “por no haber por ahora necesidad en ella de los instrumentos de que usa”.⁸⁵⁸ Se entiende entonces que hacia estos años, tanto bajón como oboe estaban cubiertos sin complicaciones, de manera que podían prescindir de una nueva contratación. El oboe empezaba a tener una importante aceptación. Finalmente le fue otorgada la plaza de bajón en 1742, siendo maestro de capilla interino Cristóbal de Argüello, quien examinó al propio García y dio fe de sus habilidades. De manera eventual siguió tocando el oboe, logrando la plaza definitiva de este instrumento en 1751.

Esta pronta aceptación del instrumento en la capilla también se constata con el hecho de que a uno de los órganos recién construido por Nassarre, en 1730 (véase *supra*), el cabildo ordenó que se le añadan dos misturas al órgano chico: “la de oboe y la chirimía, sin que se quiten las que ya tiene el órgano grande”.⁸⁵⁹ La familiaridad del timbre se asimiló no sólo en el propio instrumento, que además resulta de gran utilidad en las procesiones, sino también en el interior del recinto, en los órganos recién estrenados y listos para la nueva sonoridad de la liturgia.

José Carillo fue otro destacado oboísta y violinista quien llegó a la capilla en 1743 y además le fue otorgado el cargo de maestro de escoleta⁸⁶⁰ en la que promovió la enseñanza del oboe, tarea que le encomendó al propio Gallardo. Incluso, en 1769 el cabildo ordenó que se trajeran de “México oboes para que se enseñen los monasillos”.⁸⁶¹ En 1789, Ramón Rosado construyó y vendió a la catedral un par de “timbales”,⁸⁶² los cuales él mismo ejecutó, además de tocar su

⁸⁵⁷ AHAG, AC, L 9, 27 de abril de 1723, fol. 025v, 026f.

⁸⁵⁸ AHAG, AC, L 10, 6 de junio de 1739, fol. 116f.

⁸⁵⁹ AHAG, AC, L 9, 19 de febrero de 1731, fol. 175 f

⁸⁶⁰ AHAG, AC, L 10, 17 de octubre de 1743, fol. 187v.

⁸⁶¹ AHAG, AC, L 12, 19 de mayo de 1769, fol. 081 V.

⁸⁶² AHAG, AC, L 14, 26 de noviembre de fol.1789, fol. 110 v, 111 f.

principal instrumento: el oboe.⁸⁶³ El inventario de 1790 registra que la catedral tenía “dos pares de Oboes, que están en poder de D. Ramón Rosado”.⁸⁶⁴

De las obras musicales más antiguas que registran el uso del oboe en la catedral tapatía, se encuentra la mencionada Cantada a 8 con violines, viola y oboes: “Marciales estruendos de trompas y cajas...”, dedicada a san Pedro y de la autoría de José Rosales, maestro de capilla entre 1736 y 1749. Otra obra que registra el uso del oboe es la de Gavino Leal, maestro de capilla en la catedral de Valladolid de 1732 a 1750:⁸⁶⁵ Se trata de la voluminosa Misa de batalla para dos coros, violines, oboes y cornos,⁸⁶⁶ que en la portada del corno primero registra el “Año de 1748”, mientras que en la parte del tenor de segundo coro se lee: “Año de 1751”. Dejando para después la discusión sobre la temporalidad, por ahora se puede afirmar con toda seguridad que hacia mediados del siglo, y de manera asombrosamente rápida, el oboe tenía ya una notable aceptación en el conjunto, lo que fue consolidado durante la segunda mitad del siglo.

En el caso del recinto vallisoletano, la propia obra de Gavino Leal da constancia también de su temprano uso,⁸⁶⁷ y el primer registro de contratación de un oboísta data de 1735, a cargo de José Martínez Páez,⁸⁶⁸ quien fue precisamente sugerido, recomendado y analizado por Leal, a la sazón, maestro de capilla de la catedral michoacana. Leal logró convencer al cabildo de la contratación de Martínez (con 150 pesos de salario al año), argumentando que “aunque no es instrumento simpliictet [sic] necesario, lo es para el mayor lucimiento y solemnidad de las funciones”.⁸⁶⁹ Esta idea, entre otras argumentaciones, hizo expresar al cabildo que parecía ser que “el oboe era necesario en las funciones

⁸⁶³ AHAG, AC, L 14, 16 de marzo de 1790, 121 fol. 121 v. Rosado compitió contra Vicente Ortiz de Zárate por la plaza de maestro de capilla, en 1808, sin la suerte de derrocar al compositor proveniente de Michoacán. Véase Durán, “Música y músicos de la catedral de Guadalajara...”, pp. 237-238.

⁸⁶⁴ AHAG, *Libro de inventario de todos los bienes y alhajas...*, “Los Instrumentos de música”, fol. 275.

⁸⁶⁵ Carvajal, “Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal”, p. 90; y Carvajal, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán...”, p. 293.

⁸⁶⁶ AHAG, Fondo musical, GDL0036.

⁸⁶⁷ Otra indagatoria nos aclarará cómo fue que llegó dicha *Misa de batalla* a la catedral guadalajareense.

⁸⁶⁸ AHCM, AC, libro 18, 9 de junio de 1733, fol. 555.

⁸⁶⁹ AHCM, Sección Capitular, Legajo 64, 8 de julio de 1735, fols. 54-54v, citado en Carvajal, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán”, p. 294.

‘graves’”,⁸⁷⁰ es decir, tendría participación activa en las fiestas importantes del calendario litúrgico. Martínez Páez tocó el oboe por más de veinte años en la catedral. La lista de salarios de 1751 registra dos oboístas, el primero con 300 pesos de salario anual, mientras que el segundo con 200.⁸⁷¹ La plantilla de 1752 lo confirma como segundo oboe, mientras que como primero oboe aparece Juan José Morales, con 300 pesos de salario y con la extraña mención de que al vacar dicha plaza “se provea con doscientos y cincuenta pesos”.⁸⁷² De esta plantilla y lista de salarios ampliaremos más adelante, por ahora baste decir que, hacia la década de 1770, el instrumento siguió formando parte de la capilla. José Casas ocupó la plaza primera de oboe y siguió en ella hasta después de finalizado el siglo.

Tras la muerte del maestro de capilla, Gavino Leal, en 1751, la capilla vallisoletana fue sometida a una fuerte reforma que señalaba que ningún músico debía formar parte de la capilla si antes no era sometido a un concurso por la plaza, de tal manera que en diciembre de ese año se declararon vacantes todas las plazas de músicos y cantores⁸⁷³ (incluyendo a los capellanes de coro), para empezar un nuevo proceso de selección. A esta dura disposición sobrevivió el oboe, flautas y violines, y demás instrumentos recientemente estrenados en el conjunto.⁸⁷⁴

Del mismo modo que en Guadalajara, el oboe fue incorporado a la dotación instrumental gracias a las gestiones de los maestros de capilla, quienes más allá de sus probadas capacidades, parecían tener siempre una visión progresista que pusiera a su capilla a la altura de lo que se ventilaba en otras latitudes, aunque no todos los canónigos pensarán igual. Como lo había hecho Gavino Leal hacia 1735, lo hizo también el italiano Carlos Pera, maestro de capilla de 1770 a 1799, quien argumentó que los oboes eran útiles en el apoyo a las voces de tiple, pretendiendo con ello hacer la línea melódica más aguda, según el nuevo gusto ornamental y lo que estilaba en la época.⁸⁷⁵

A la pronta introducción en las capillas, con respecto a la de México, hay que sumarle su rápida asimilación en los papeles de música en la segunda mi-

⁸⁷⁰ ACCM, C, L 19, 14 de octubre de 1735, fol. 73.

⁸⁷¹ AHCM, AC, L 21, 27 de julio de 1751, fol. 224v.

⁸⁷² AHCM, AC, L 22, 28 de noviembre de 1752, fol. 94-95.

⁸⁷³ AHCM, AC, L 21, 14 de noviembre de 1750, fol. 226.

⁸⁷⁴ Véase “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán...”, pp. 132-133.

⁸⁷⁵ Véase Carvajal, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán...”, p. 304.

tad del siglo XVIII, donde tuvo una importante participación dando mucho más cuerpo a las voces agudas del conjunto coral. Esta preminencia de las voces agudas parecía, si no ganar terreno, sí tener fuerte aceptación, sobre los timbres graves, pues llegó a manifestarse que el oboe era un “instrumento más suave que el bajón”.⁸⁷⁶

Se cuenta con infinidad de menciones del oboe en la documentación de ambas catedrales y en la dotación de las obras, de lo que ampliaré los comentarios en el apartado sobre el repertorio musical. Cabe agregar que la catedral de Guadalajara adelantó en tiempo a la vallisoletana en el uso del oboe, aunque la presencia en las obras se constatará con mayor claridad al momento de contrastar los inventarios musicales de ambas instituciones.

Fagot

Había dicho líneas arriba que el bajón representaba el antecedente más claro del fagot. Se trata de un instrumento de registro grave de doble lengüeta o caña (similar a la chirimía), de los llamados “violentos”. Para lograr las notas graves del antiguo bajón (dulzaina) la longitud del instrumento debía ser tal que constituía uno de sus inconvenientes, poco práctico. El primer avance tecnológico consistió en “encorvar” el extremo y disminuir su diámetro.⁸⁷⁷ Posteriormente se ideó constituirlo en dos partes (tubos) unidas por la parte inferior, de manera que el antiguo bajón fue tomando un nuevo diseño al que también se le añadieron más llaves para un mejor manejo de su tesitura. Esta tecnología hizo que en el mismo espacio se cuente con una longitud doble, de manera que pueda producir sonidos muy graves.

La misma problemática presentada por el término “contrabajo” para referirse a una gama de instrumentos de registro grave (bajón, serpentón, tololoche...), es la que se presenta con el fagot, pues sostengo que aunque éste se empezó a ejecutar hacia la década de 1770 o 1780 en las catedrales analizadas, se le siguió nombrando como “bajón” (y “bajoneros” a sus ejecutantes).

Este instrumento, pues, fue introducido tardíamente en las catedrales novohispanas. Incluso en la catedral metropolitana de México fue hasta 1760 cuando llegaron los primeros tres fagotes encargados a Madrid, y sus ejecutantes por lo regular eran los mismos que ejecutaban el tradicional bajón. En 1786 se contrató de manera exclusiva al primer fagotista, Pedro Gauth, cuando ya los ca-

⁸⁷⁶ AHAG, L 11, 1 de marzo de 1755, fol. 159v.

⁸⁷⁷ Pedrell, *Diccionario técnico de la música*, Ed. Isidro Torres Oriol, Barcelona, 1897. Voz “Fagot”.

nónigos consideraron que el fagot era “utilísimo y necesario para la capilla”,⁸⁷⁸ además de que el músico gozaba de importante recomendación por parte del virrey, Martín de Mayorga.⁸⁷⁹

Es probable que alguno de aquellos fagotes haya sido enviado posteriormente a Valladolid o Guadalajara. De lo que sí estamos seguros es que fue la catedral michoacana, antes que la tapatía, la primera en introducir el fagot en sus filas. En julio de 1776 fue contratado el valenciano Manuel de Sales para tocar el clarín, pero con la obligación de enseñar a tocar otros instrumentos que él dominaba como el oboe, bajón, bajón dulce, violín, violón, y por supuesto el fagot.⁸⁸⁰ Sales procedía del sector militar, y esto en gran medida explica el tipo y la gama de instrumentos que ejecutaba, que, como ya se explicó, tanto clarines como trompas fueron mayormente desarrollados en el ámbito militar, y posteriormente trasladados a las capillas catedrales.

La instrucción debió rendir valiosos frutos pues el instrumento figura en la dotación de algunas obras que más adelante comentaremos. En 1788 José Joaquín Álvarez pidió plaza de fagot, argumentando poseer notable destreza en el instrumento. Debió haber sido tal su habilidad que el cabildo lo aceptó con la obligación de tocarlo “a solo u obligado, en el miserere, el verso que canta el señor maestro y dicho instrumento ser muy útil al facistol”.⁸⁸¹ En el mismo año se integró a la capilla el mencionado Pedro Gauth, (originario de Estrasburgo), quien había dejado la capilla metropolitana para trasladarse a Valladolid, en donde permaneció por casi dos décadas y hasta ofreció en venta su fagot a la catedral vallisoletana.⁸⁸²

Los inventarios de la catedral vallisoletana no siempre revelan la posesión de instrumentos musicales, aunque es seguro que sí los tuvieron. En el caso de la de Guadalajara, los inventarios consultados registran algunos instrumentos como parte de su patrimonio, aunque en su registro conste que se encuentran en “posesión de” tal o cual ministril.⁸⁸³

⁸⁷⁸ Véase Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México...”, p. 212. Véase también Raúl H. Torres Medina, *Los músicos de la catedral metropolitana de México (1750-1781)*, UACM, México, 2015, p. 395.

⁸⁷⁹ Torres Medina, *Los músicos de la catedral metropolitana...*, p. 273.

⁸⁸⁰ Carvajal, “El Colegio de infantes del Salvador y Santos Ángeles. Semillero de la tradición musical de la Catedral de Valladolid de Michoacán, Tesis de Maestría, El Colegio de Michoacán, México, 2010, p. 113.

⁸⁸¹ AHCM, Sección Capitular, Legajo 127 (1788), fol. 178.

⁸⁸² Carvajal, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán...”, p. 306.

⁸⁸³ Véase, Sigaut (coord.), *La catedral de Morelia*, Apéndices.

El caso del fagot en la catedral guadalajareña es por demás extraño. Aunque su uso consta en algunas obras de la segunda mitad del siglo XVIII, los ejecutantes de fagot siguieron siendo nombrados como bajoneros. Es poco probable que el mencionado Antonio Segura, ejecutante de “contrabajo”, haya tocado un fagot, hacia 1757, aunque cabe mencionar la posibilidad que haya sido el maestro de capilla, Francisco Rueda (1750-1769) quien lo haya introducido en el conjunto. Se conoce una obra de su autoría: Responsorio (*Tristis est anima mea*), sin fecha, al que posterior a su composición le fueron añadidos los fagotes primero y segundo. Así quedó registrado en la obra GDL0005 del Fondo musical del AHAG, que aunque en la portada no registra la parte del fagot, en el interior sí se encuentra completa para dos fagotes, con una grafía enteramente distinta al resto de la obra. Otra de las obras que atestigua la presencia del fagot es el “Dúo de fagotes para la tercera palabra”,⁸⁸⁴ de autor anónimo y dedicada a la fiesta de san Pedro, y tampoco registra fecha aunque es de suponerse que corresponde al tercer cuarto del siglo (GDL0015). Está compuesta para dos voces de soprano, bajo continuo, flautas primera y segunda, y dos fagotes, y el primero de ellos está “transportado” a mi bemol mayor, mientras que el resto de la obra está en tonalidad de fa mayor, lo que indica un proceso de adaptación del nuevo instrumento. Un proceso similar al mencionado sufrió una de las obras de José de Torres. Se trata de la Lamentación del profeta Jeremías (*Incipit lamentatio Jeremiae Prophetiae*), para dos coros, órgano, dos violines y viola. En la parte del Bajo de segundo coro le fue añadida la indicación de ser tocada con “fagot”, del mismo modo que en la parte del bajo continuo se le agregó la indicación de ejecutarse con “piano forte”.⁸⁸⁵ Si bien el autor y su Lamentación corresponden a la primera mitad del XVIII, la copia manuscrita aludida corresponde por lo menos a tres décadas posterior, por lo que es evidente que dichas modificaciones pudieron haberse hecho hacia la década de 1770, justo cuando el instrumento fue incorporado a la capilla. El inventario de bienes de la catedral, de 1790, registra “cinco bajones que están en poder de los bajoneros”, y tengo la hipótesis de que algunos de ellos eran fagotes.

Resulta pues, un fenómeno interesante la introducción de nuevos instrumentos musicales y el hecho de que estos fueron incorporados no sólo al nuevo repertorio sino también al ya existente, de manera que en los papeles musicales podemos encontrar señalamientos agregados de manera extemporánea en los que se indica que una línea melódica para determinado instrumento deberá ser ejecutada por el nuevo, como es el caso del fagot en los casos antes menciona-

⁸⁸⁴ *Incipit*: “Jesús en su testamento a la virgen/ *Ego pro te rogavi*”.

⁸⁸⁵ AHAG, Fondo musical, GDL0059.

dos. En este mismo sentido es la indicación agregada al libro de coro, de polifonía, resguardado en la catedral de Guadalajara y que contiene obras del célebre Francisco Guerrero, Diego de Pontac, Martín Casillas y Miguel Placeres, estos dos últimos, maestros de capilla de la catedral. En el folio número 02f, en la parte del *Kirie Eleison* de la *Misa Ferial* de Guerrero, le fue agregada la indicación: “Fagotes tono de sol menor”. La obra está escrita para cuatro voces (SATB), sin acompañamiento de instrumentos. La indicación que ahora incluye para el fagot fue puesta posterior a la elaboración del libro (que presumiblemente pudo haber sido alrededor de 1780), con una grafía y tinta diferentes. Una indicación similar, para fagot, le fue añadida en el folio 05f, correspondiente al *Sanctus* de la misma Misa de Guerrero: “Fagotes tono de la mayor”, y otra más en el folio 10f, en el *Sanctus (Benedictus qui venit)* de la *Misa de difuntos* de Miguel Placeres (m1803). El agregado reza: “Basones en llave de Sol y tono de Re mayor”. Lo anterior parece indicar que fue el fagot el principal instrumento de acompañamiento al canto polifónico, incentivado principalmente por Francisco Rueda, y posteriormente por Miguel Placeres, ambos maestros de capilla y responsables de las transformaciones sonoras de la misma, en la segunda mitad del siglo XVIII.

La primera mención contundente de la contratación de un “fagot” fue hasta 1815, con los músicos Secundino Casillas y Brígido Platas, quienes recibieron un aumento de salario “por el instrumento nuevo de fagot que se les ha dado a tocar”,⁸⁸⁶ es decir, una nueva adquisición de la catedral. Curiosamente, las menciones posteriores a esta fecha sólo lo referirán como “bajo”, o incluso, serpentón, instrumento del que hablaré enseguida. Durante varios años, al fagot se le siguió llamando “bajón”, pues así eran contratados los músicos (bajoneros), aunque en la dotación de las obras aparece registrado el “fagot”.⁸⁸⁷ Fue ya entrado el siglo XIX que se normalizó su denominación de “fagot”. El inventario de papeles de música realizado hacia la segunda mitad del siglo XIX registra más de una docena de obras en las que el fagot está debidamente representado.⁸⁸⁸

Flauta travesera

Si bien he dado cuenta de la incorporación de la flauta dulce, o de pico, desde el siglo XVI a las capillas, una novedad tímbrica sobre este instrumento durante

⁸⁸⁶ AHAG, AC, L 16, 22 de mayo de 1815, fol. 88f.

⁸⁸⁷ AHAG, Fondo musical, GDL0015 y GDL0065.

⁸⁸⁸ AHAG, *Inventario de los papeles de música pertenecientes al Archivo de esta Santa Iglesia Catedral*, Sección Gobierno, Serie Cabildo, Años 1800-1806, No. de exp. 7, Caja No. 2, 1800-1910.

el siglo XVIII fue la flauta travesera, que más allá de no conocerse con precisión el momento en que empezó su uso en las capillas de las catedrales, vale la pena destacar que el instrumento vino a dar un nuevo cuerpo sonoro al conjunto. Debo aclarar que durante este siglo, ambas flautas, de pico y travesera, convivieron en las capillas por varios años, por lo que la identificación de ésta última se hace más complicada.

Durante la primera mitad del siglo no se solía especificar en las obras la parte de las flautas (como tampoco se especificaban las partes del arpa, sacabuches o cornetos), pues estos (a excepción del arpa) tenían la función de doblar las voces del canto.⁸⁸⁹ Fue sólo hasta la segunda mitad cuando ésta apareció en la dotación de la obra, revelándose con ello su importancia y su papel en el nuevo estilo galante.

Esta familia de instrumentos (flautas) presenta la misma problemática que otros instrumentos sobre la denominación y especificación de las mismas. En la documentación suele nombrarse de manera indistinta la ejecución de alguna “flauta”, sin especificar si se trata de una de pico (dulce) o flauta travesera. En el caso de la catedral de México, Javier Marín supone que fue el músico Nicolás Benito Carrete de Amellón el introductor de la flauta travesera, hacia 1713, aunque en la documentación no especifique realmente que se trate de este tipo de instrumento.⁸⁹⁰ A los pocos meses, Carrete de Amellón abandonó la capilla, y fue contratado Luis Alejandro Betancourt, músico de flauta, sin que tampoco se especifique el tipo de flauta. Por su parte, Diez-Canedo sostiene que “la introducción de la flauta travesera en Nueva España se dio bastante más tarde, probablemente con los instrumentistas de viento que llegaron en 1743 contratados para el Teatro Coliseo, junto con Ignacio Jerusalem”, y que probablemente su incorporación en la capilla catedral metropolitana debió suceder algunos años después, por lo menos posterior a 1750.⁸⁹¹ A Antonio Palomino, músico de la catedral de México, le fue encargado en 1759 traer desde España algunos instrumentos musicales, entre los que se contemplaban algunas flautas que presumiblemente pudieron ser traveseras. Al año siguiente estaban ya en Nueva España, por lo que Marín considera, con mucho mayor seguridad, que fue a partir

⁸⁸⁹ El arpa como acompañamiento solía ejecutar las partes del bajo, y regularmente se improvisaba.

⁸⁹⁰ Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México...”, pp. 206 y 208.

⁸⁹¹ María Diez-Canedo Flores, “Perspectiva general de la flauta travesera en la Nueva España de 1700 a 1780: uso y repertorio. Estudio del cuaderno de flauta travesera *XII Sonatas a Solo Flauta, é Basso di Pietro Locatelli* y otros autores, México, 1759.”, Tesis de Doctorado en Música, UNAM, 204, pp. 70-71.

de 1760 cuando la flauta travesera fue utilizada en la catedral metropolitana. Nuevas indagatorias han arrojado que todavía hacia finales de ese año (1760) el cabildo lamentaba que, aunque los instrumentos ya estaban en la catedral, “no había en el choro quien los tocase...”⁸⁹²

Todo parece indicar que la flauta travesera se empezó a ejecutar en la catedral de México al iniciar la década de 1760, de manera que las obras de Ignacio Jerusalem, maestro de capilla (1746-1769) fueron de las primeras en incorporarlas al repertorio.

Es conocido el episodio del músico Pedro José Bernárdez y un acompañante suyo (de nombre desconocido) que en 1750 se dirigieron de Guadalajara a Valladolid para ofrecer sus servicios en la catedral como músicos. Tocaban violín, oboe, trompas y flauta. No fueron aceptados debido a que no pudieron demostrar sus “habilidades” en dichos instrumentos, lo cual demuestra que la catedral vallisoletana no poseía tales instrumentos, pero tampoco los mencionados músicos, o por lo menos los que tenían no eran de la calidad requerida.⁸⁹³ Podríamos suponer que la flauta referida fuera travesera, pero no contamos con pruebas más allá de las mencionadas, que por ahora sólo permiten una suposición. De lo que se tiene mayor certeza, en el caso de la catedral vallisoletana, es que la primer referencia clara al instrumento data de 1770, cuando Manuel Delgado expresó al cabildo ser el único en “tocar la flauta travesera” y que tenía discípulos que pronto podrían también incorporarse al conjunto.⁸⁹⁴ Se hizo evidente su labor de convencimiento para incorporar el instrumento, revelando con ello que no se ejecutaba en ese momento en la capilla, además de mostrar su preocupación por preparar músicos para tal efecto, actividad que venía realizando desde hacía algunos meses.

La petición de Delgado tuvo éxito y en poco tiempo algunos de sus alumnos se sumaron como flautistas; tres años después el propio Delgado tocaba además el octavino, por lo que recibía 100 pesos más de salario, al mismo tiempo que el multi-instrumentista y compositor, Manuel Sendejas, de familia de músicos, ocupó la plaza “segunda flauta y octavino”.⁸⁹⁵ El cabildo parecía estar decidido a experimentar una renovación en la sonoridad de la capilla, pues al poco tiempo ordenó la compra de algunos instrumentos como “bajones” y “flautas”, de las

⁸⁹² ACCM, Libro 44, fol. 220r, 9 de octubre de 1760 y fol. 223v, 22 de noviembre de 1760. Citado en Diez-Canedo, “Perspectiva general de la flauta travesera...”, p. 70.

⁸⁹³ Carvajal, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán...”, pp. 297-298.

⁸⁹⁴ AHCM, Sección Capitular, Legajo 109, 1770, fols. 22-23.

⁸⁹⁵ AHCM, AC, L 30, 14 de mayo de 1773, fols. 145-147.

que casi pudiéramos asegurar que se trataban de fagotes y de flautas traversas. El “Plan general de la capilla catedralicia” de 1773, registra a Delgado y Sendejas como primero y segundo flautista, respectivamente, además de registrar a violinistas, oboístas y demás músicos y cantores.⁸⁹⁶

Al amparo de las habilidades de algunos músicos como Manuel Delgado en el manejo de varios instrumentos musicales, la instrucción y enseñanza de la “flauta” se incluyó entre las materias impartidas en el Colegio de Infantes de la catedral vallisoletana (que inició actividades en 1765).⁸⁹⁷ Se enseñaba también clarín, trompa, arpa, clave y órgano, además de latín, filosofía y teología, entre otros saberes.⁸⁹⁸ En este mismo Colegio fue maestro de canto llano el compositor y cantollanista Cayetano Perea,⁸⁹⁹ activo en la catedral de 1769 a 1785, y de quien se conocen algunas obras en las que incluyó partes para flauta: “Trezeto con violines y flautas” (“Cuando un príncipe”).⁹⁰⁰

En una especie de inventario, sin fecha pero “ubicado entre 1760 a 1773”, se enlistan varios instrumentos musicales, así como su estado funcional. Ahí se da noticia de que la catedral poseía una “flauta dulce que se ha desaparecido”, y de la que nadie conocía su paradero. Había otras “dos flautas de palancas” funcionando: una en poder de José Nicolás Chavarría, que era tenor y estaba resuelto a aprender flauta⁹⁰¹; y la otra estaba en manos de José de Casas, quien era músico de

⁸⁹⁶ Mazín Gómez, Óscar, *Entre dos majestades*, El Colegio de Michoacán, México, 1987, pp. 296-297.

⁸⁹⁷ Bernal, Jiménez, “La música en Valladolid de Michoacán”, en *Nuestra Música*, año VI núm. 23, 1951, p. 167. Aunque inició actividades en 1765, Bernal Jiménez aclara que “no fue reconocido por las autoridades virreinales sino hasta el 6 de enero de 1769” (p. 167). Véase sobre esta discusión a Carvajal Ávila, “El Colegio de Infantes del Salvador y Santos Ángeles...”, 2010, p. 24. Por otra parte, hay que recordar que este Colegio tuvo como antecedente el Colegio de Santa Rosa María de Valladolid para niñas (1743), del que posteriormente nació el Conservatorio que al día de hoy funciona. Véase Gloria Carreño A., *El Colegio de Santa Rosa María de Valladolid, 1743-1810*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, 1979, pp. 37ss.

⁸⁹⁸ Bernal, Jiménez, “La música en Valladolid de Michoacán”, pp. 168-169.

⁸⁹⁹ AHCM, AC, L 34, 20 de septiembre de 1782, fol. 176.

⁹⁰⁰ Véase Bernal Jiménez, Jiménez, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid...*, p. 38. Aunque se conocen obras del maestro de capilla, Gavino Leal (muerto en 1751) que incluyen flauta, no podemos asegurar que se trate de la flauta travesera, sino más bien de la “flauta dulce”.

⁹⁰¹ Había ingresado como cantor (tenor) y como bibliotecario en 1752. AHCM, AC, L 22, 28 de noviembre de 1752, fol. 95f. *Cfr.* Carvajal Ávila, “Un maestro de capilla y su música...”, p. 62.

chirimía y oboe y trompa. Estos datos parecen indicar que la “flauta de palanca”, que suponemos se refiere a la travesera, hacia la década de 1770 empezó a ganarse un importante espacio en la capilla, principalmente gracias a los músicos de oboe, quienes por lo regular terminaban ejecutando ambos instrumentos debido a su marcada similitud. José Mariano Revelo fue músico de oboe (1776), y al no haberle concedido un aumento de sueldo, precisamente por empezar a ejecutar la flauta y el octavino, renunció a su plaza en 1785.⁹⁰²

Es seguro que las flautas dulce y travesera hayan convivido por mucho tiempo, y debemos considerar que su morfología y tesitura siguieron el patrón de las voces humanas constituyéndose en grupos o familias sonoras que van del registro grave (bajos o contrabajos) al más agudo (tiple o retiple), éste último rango ocupado por el llamado octavino o flautín, implementado en la catedral michoacana.⁹⁰³

En la capilla de Guadalajara, uno de los músicos vinculados a este aerófono pudo haber sido el mencionado maestro de capilla, Francisco Rueda (1750-1769), quien incluyó partes para flauta en algunas de sus obras.⁹⁰⁴ Al fallecer, en 1769, entre sus pertenencias que dejó en posesión de su viuda varias obras, libros, diccionarios e instrumentos musicales, entre los que estaba una “flauta de boge”, que aunque no refiere a una flauta travesera sino a una de pico,⁹⁰⁵ deja en claro su preferencia por los timbres suaves.⁹⁰⁶ Se conocen varias obras de

⁹⁰² Véase Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII...”, p. 522.

⁹⁰³ Véase Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España, ...* p. 35.

⁹⁰⁴ Díez-Canedo Flores considera que las menciones de “flauta” (primera y segunda) de 1759, refiere a la flauta travesera, lo cual, hasta ahora, no se ha podido comprobar. Véase Díez-Canedo, “Perspectiva general de la flauta travesera en la Nueva España...”, p. 109.

⁹⁰⁵ Fernández de Santaella, *Dictionarium ecclesiasticum*, Ed. Excudebat Mathias Gastius, Salamanca, 1561. Voz “Tibia”: “Instrumento músico con muchos agujeros para tañer, como flauta o gaita, o *albogue*, o chirimía, que dicen caramillo”, p. 159v. El *albogue* es un “instrumento pastoril, especie de flauta rústica muy usada antiguamente para acompañar canciones y bailes campestres...”. Véase Pedrell, *Diccionario técnico de la música*, Ed. Isidro Torres Oriol, Barcelona, 1897. Voz “Albogue”, p. 11. Díez-Canedo sostiene que la “flauta de boje”, refiere a estar hecha de “madera amarilla, densa, de las más utilizadas en la construcción de instrumentos barrocos de viento”. En “La flauta travesera en las dos orillas...”, p. 54.

⁹⁰⁶ ARANG, Bienes de difuntos, c-96, exp. 9, prog. 1326, *Autos por el fallecimiento de Don Francisco Rueda, maestro de capilla de esta Santa Iglesia que murió intestado*, 13 de febrero de 1769, fol. 3v.

su autoría en las que se incluyen las flautas: “Lamentación tercera á solo/ Con Violines Flautas...”, obra que además incluye un solo del tiple: *Jod. Manum suam misit hostis*.⁹⁰⁷ Días después de su muerte, su hijo, homónimo, se presentó ante el cabildo catedral para solicitar una plaza en la capilla musical, expresando “hallarse en postura de poder servir las de violín y flauta, y con principio de clarín”. El cabildo lo admitió en una plaza supernumeraria de violín y flauta, con ayuda de 50 pesos de salario, con la promesa de que al vacar una plaza le sería concedida en propiedad.⁹⁰⁸

Uno de los sucesores de Rueda, José María Placeres, fue prolífico como compositor proveniente de la catedral Puebla de los Ángeles, aun cuando fue breve su estadía al frente de la capilla neogallega (1770-1775). Fue nombrado maestro de capilla en mayo de 1770 y de inmediato se le encargó hacer “composiciones necesarias para las fiestas, gozando por todo el mismo salario que los anteriores, pero como interino, hasta en cuanto otra cosa se determina”.⁹⁰⁹ Se conocen de su autoría “Sequencia de Dolores con/ violines y flautas/ a solo y a quatro” (*Stabat mater dolorosa*), obra que se resguarda en el Archivo musical de la catedral y que está fechada en 1770.⁹¹⁰ Otra más, fechada en 1773: Misa a 4 *Asumpta est*, también incluye violines y flautas, además de dos coros. La Lamentación: “*Vau. Et egressus est*”, tal vez haya sido la última que compuso (murió en 1775). Lleva en la portada el año 1774 (“anno Millesimus SEptingentesimus SEptvagEsimus QVARTus”) además de una indicación que dice: “Si quieren tocar en estas flautas por el buen punto han de tocar cuarta abajo por que las erró el copista”.⁹¹¹ En el expediente de esta obra hay dos copias de la parte de flautas y una de ellas está traspuesta en Do menor con la armadura incorrecta.

Una de las aspectos que se revelan con todo lo anterior es que los registros agudos, desarrollados tanto por las cuerdas (violines) como por los alientos (oboes y flautas), hacia la segunda mitad del siglo XVIII fueron gradualmente reconfigurando la nueva música galante (el “nuevo estilo” que ya no era tan nuevo) hacia un colorido que cada vez más se alejaba de la solemnidad tradicionalmente defendida por los padres de la Iglesia. Incluso, en algunos casos parecía responder más a las preferencias e ideales de algunos maestros de capilla,

⁹⁰⁷ AHAG, Fondo musical, GDL0002.

⁹⁰⁸ AHAG, AC, L 12, 16 de febrero de 1769, fol. 78v.

⁹⁰⁹ AHAG, AC, L 12, 18 de mayo de 1770, fol. 90v.

⁹¹⁰ Este autor compuso varios *Magnificat* en los que incluyó dos coros, violines, flautas, órgano y un bajo cifrado. Véase el breve inventario publicado en Durán, “Música y músicos de la catedral de Guadalajara...”, pp. 230-232.

⁹¹¹ AHAG, Fondo musical, GDL0100.

quienes llegaban a imponer condiciones sobre la sonoridad, dimensiones de la capilla, así como en el repertorio, aspecto que ampliaré en el capítulo V de este trabajo.

En la catedral guadalajareña, no sólo el repertorio nos advierte de la amplia cabida al nuevo instrumental aerófono. También la documentación registró algunos de los movimientos de sus músicos. El multi-instrumentista Cristóbal Solís ingresó a la capilla en diciembre de 1784⁹¹² y ofreció tocar además de la flauta, la trompa, clarín y violín. Aunque en el cuadrante de coro de 1789 sólo aparece registrado como “violín”, de manera eventual suplió las voces agudas con la flauta, sin obtener aun la plaza definitiva. El primer músico que se nombra de manera explícita como ejecutante de “flauta travesera”,⁹¹³ es Julián Rojas (Roxas), quien ingresó a la capilla como cantor e instrumentista en mayo de 1787,⁹¹⁴ que al parecer tenía una filiación familiar con el violinista Tomás Rojas, posiblemente su hermano. Era también ejecutante de trompa, y en el momento del inventario de 1790 tenía en su poder la flauta travesera, que ejecutaba en los oficios. A la muerte de Rojas, en 1799, quedaron vacantes las plazas de trompa y flauta, por lo que el mencionado Cristóbal Solís y José Antonio de los Ríos, acudieron a solicitar las plazas, argumentando que desde años atrás ejecutaban el instrumento. Les fueron conferidas ambas plazas con un breve aumento de 50 pesos a sus respectivos salarios.⁹¹⁵ De los Ríos obtuvo la plaza de flauta travesera, y cabe destacar que él mismo tenía el instrumento en propiedad. Su padre, Luis Antonio de los Ríos, “alias Pedro El pecador”, había sido un músico y comerciante que al morir, en 1789, en su testamento se leyó que poseía, entre otros bienes, “dos ternos de trompas, dos serpentones, tres violones, una flauta y un violín, y no otra cosa, todo lo que declaro por bienes propios míos”.⁹¹⁶ A la muerte de Luis Antonio, estos bienes provocaron una larga disputa entre su hijo y el albacea de su padre, Antonio Camarena, pero más allá de ello, lo que aquí nos interesa es constatar la marcada presencia de estos instrumentos y la constante renovación

⁹¹² AHAG, AC, L 13, 02 de dic. de 1784, fol. 87v.

⁹¹³ AHAG, *Libro de inventario de todos los bienes y alhajas...*, 1790, fol. 275f.

⁹¹⁴ AHAG, AC, L 12, 18 de mayo de 1778, fol. 201v. Muy probablemente haya ingresado desde 1780, según consta en un recibo de pago a los “monacillos Rojas y a Galindo”. AHAG, Cabildo caja 1, clavería, 1770-1790, s/fol.

⁹¹⁵ AHAG, AC, L 15, 8 de octubre de 1799, fol. 107f.

⁹¹⁶ ARANG, Bienes de difuntos, c-262, exp. 9, p-2872, *Autos de inventarios formados a bienes que quedaron por fallecimiento de Luis Antonio de los Ríos, vecino de fue de esta ciudad*, 11 de mayo de 1789, fol. 4f.

tímbrica de la capilla. Cabe destacar en este caso el alto número de instrumentos aerófonos y de cuerda en propiedad de una sola persona.

Por último, otro músico que por estos años fue clave en este dinamismo sonoro, fue Pedro Regalado Támez, quien desde 1769 (tras la muerte de Rueda) impartió lecciones de varios instrumentos como flauta, trompa, clarín y violón.⁹¹⁷ Años más tarde le fue asignada la plaza de “Maestro de instrumentos” (1780), y en múltiples ocasiones suplió las ausencias de Miguel Placeres al frente de la capilla. Algunas de las obras compuestas por este multi-instrumentista fueron el cántico *Te ergo quae sumus*, a cuatro voces, instrumentado con violines, flautas y bajo continuo. De esta obra hizo otra copia en 1787 en la que modificó el bajo continuo y lo escribió para “clave”, haciendo gala de su amplio dominio instrumental.⁹¹⁸ Con estas mismas características compuso para las vísperas en 1792 otro cántico *Te ergo sum*, con melodía y armonía diferentes a los anteriores.⁹¹⁹

La variedad y riqueza tímbrica y melódica de la obra de Regalado Támez imprimió a su producción un aire de constante renovación, más cercana a la producción operística (que se asomaba con el siglo venidero) que a la solemnidad de la homofonía y polifonía barrocas, olvidadas ya en las décadas pasadas.

En resumen, las obras musicales manuscritas que se resguardan en el archivo histórico de la arquidiócesis de Guadalajara, y en la catedral, nos dan claras pistas sobre el uso de instrumentos en la capilla, y un rápido vistazo nos muestra la constante renovación no sólo en sonoridad sino también en las dimensiones de la misma, pues el número de integrantes aumentaba en la medida de las posibilidades económicas y de la disposición de nuevos instrumentos y sus respectivos ejecutantes. El proceso enseñanza-aprendizaje de un instrumento musical se convirtió en una práctica cultural más que socorrida, incluso de sobrevivencia: aprender “otro” instrumento garantizaba aumentar las ganancias o el salario, o bien, asegurar el ingreso a las filas de la capilla musical. En algunos casos, el ser ministril habilidoso, podía dar cierto prestigio y reconocimiento social.

⁹¹⁷ AHAG, AC, L 12, 16 de febrero de 1769, fol. 79v.

⁹¹⁸ Recordemos que la catedral contó con este instrumento a partir de 1726. AHAG, Fondo musical: Pedro Regalado Támez, *Te ergo quae sumus*, GDL0025.

⁹¹⁹ AHAG, Fondo musical: Pedro Regalado Támez, *Te ergo quae sumus*, GDL0024. Véase el mencionado inventario publicado en Durán, “Música y músicos de la catedral de Guadalajara...”, pp. 230-232.

Vientos metal

Clarín

El clarín es uno de los instrumentos de difícil identificación debido a las diversas maneras en que es registrado en la documentación.⁹²⁰ Es un instrumento de registro agudo y fue utilizado mayormente en el ámbito militar. El Diccionario de Autoridades (1726) o define como: “Trompa de bronce derecha, que desde la boca por donde se toca, hasta el extremo por donde sale la voz, va igualmente ensanchándose, y el sonido que despide es muy agudo. Suele también hacerse con dos o tres vueltas para que despida mejor el aire, y así se usa modernamente”.⁹²¹ Esta última referencia (“dos o tres vueltas”) refiere en realidad a una transformación moderna que lo terminó convirtiendo en otro instrumento diferente (trompa), del que hablaré enseguida.

Por su potente sonoridad fue apto para las procesiones y fiestas extra muros de la catedral, como se explicará más adelante, pero debido a sus características y a sus recursos sonoros naturales, en las capillas catedralicias fue utilizado con el propósito de dar cuerpo (“llenar”) a las voces del coro, creándoles un fondo que también contribuyera a mantener la afinación de las voces del coro. No tenía como tarea “doblar” dichas voces puesto que sus recursos técnicos no lo permitían, especialmente porque no poseía llaves o pistones que le permitieran un mejor manejo del aire, y por ende, de la altura de las notas. Esta función también se descubre al revisar las obras musicales en las que se incluyen las partes correspondientes a este instrumento, que en su mayoría incluían clarín primero y segundo; rara vez para un solo clarín, detalle que a su vez revela la función que precisamente tenía en el ensamble sonoro. Dicho sea de paso, de una vez: el hecho de que las partes a ejecutar por los clarines, sean incluidas en la partitura, habla de la alta consideración e importancia que se le dio al instrumento, debido al efecto sonoro producido en combinación con las voces, oboes y violines.

La catedral de Guadalajara parece haber sido pionera en el uso de este aerófono, antecediendo no solo a la vallisoletana sino a la propia metropolitana de la ciudad de México, en donde se había introducido hacia 1736,⁹²² ejecutado por Dionisio Guerrero, y poco después por Francisco Rueda (1743), quien se

⁹²⁰ Históricamente ha sido identificado como trompeta, trompa, tuba, cornu, buccina, y hacia los siglos XVIII y XIX se le nombró como clairín, clarión, clario, clara, clareta, cornix, cornu, claro, y hasta *clásica*. Véase Pedrell, *Diccionario técnico de la música*, p. 93. Voz “Clarín”.

⁹²¹ *Diccionario de Autoridades* (tomo 2, 1729), Edición facsimilar: Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos, Madrid, 1964, p. 368. Voz: “Clarín”.

⁹²² Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México...”, p. 216.

encargará de promoverlo posteriormente en la catedral de Guadalajara, como se explicará más adelante.

Fue el mencionado Cristóbal Gallardo el primero que ofreció sus servicios y fue recibido en la capilla para tocar el “violín, abuey y clarín” en abril de 1723,⁹²³ y pese a la oposición del canónigo Cara Amo y Figueroa, el músico inició labores de inmediato, ganando 300 pesos anuales, salario nada despreciable para un recién llegado, que aunque no logró aumentarlo en algunos años pese a sus solicitudes, el cabildo le facilitaba “suplementos” (adelantos de salario) cuando éste se los requería.⁹²⁴ Tras su inesperada salida de la capilla, y su regreso meses después (febrero de 1734), fue recontratado pero ahora sólo con 200 pesos de salario, y pudo recuperar su anterior sueldo sólo hasta que volvió a ejecutar el clarín en la orquesta “acompañando las obras o papeles que para este efecto le ha de dar el maestro de capilla”.⁹²⁵ Incluso el propio cabildo le advirtió que “el día que dejare de ejecutarlo se le ha de echar punto para que pierda de dichos cien pesos lo que le corresponda”. En el afán aumentar sus ingresos y la variedad tímbrica de la capilla, Gallardo pidió a las autoridades le permitieran “enseñar a un muchacho”, además de continuar ejecutando los tres instrumentos con los que había sido admitido. Todo le fue concedido, incluso la petición de solicitar el monto de su salario de todo un año por adelantado, con el fin de “reedificar una casita”.⁹²⁶ Sin duda que este multi-instrumentista fue uno de los precursores en la transformación sonora de la capilla en la primera mitad del siglo. En el examen general practicado a todos los miembros de la capilla en 1744, el propio Gallardo fue el responsable de revisar a los aprendices de clarín.⁹²⁷

El caso de Joaquín Juárez, “músico corneta”, es por demás ilustrador de la dinámica sonora de la catedral guadalajarenses por aquellos años: en junio de 1737 solicitó aumento de salario y le fue concedido, logrando quedar en 100 pesos anuales, pero le fue solicitado que “en habiendo clarín dulce en la capilla use de él”.⁹²⁸ Los propios canónigos ya manifestaban que, en este caso: la corneta, era un instrumento que empezaba a perder el reinado del que había gozado durante más de un siglo, para ser sustituido precisamente por el clarín y la trompa. Luego de tocar indistintamente corneta y clarín, de manera sorpresiva, en agosto del año siguiente se ordenó borrar las plazas intotum de varios músicos,

⁹²³ AHAG, AC, L 9, 27 de abril de 1723, fol. 025v, 026f.

⁹²⁴ AHAG, AC, L 9, 11 de noviembre de 1728, fol. 121v.

⁹²⁵ AHAG, AC, L 10, 5 de octubre de 1734, fol. 38v.

⁹²⁶ AHAG, AC, L 10, 17 de noviembre de 1740, fol. 144f.

⁹²⁷ Véase Durán, *La escoleta y capilla de música...*, pp. 127-133.

⁹²⁸ AHAG, AC, L 10, 17 de noviembre de 1737, fol. 78v.

entre ellos el cornetero Juárez.⁹²⁹ La salida de Joaquín Juárez de la capilla, en 1738, marcó el fin del uso de la corneta puesto que no hubo quien más la tocara, pero el cobijo del “clarín dulce”, junto con los violines y oboes apenas ingresados décadas atrás, fortalecían el desarrollo de esa nueva dimensión sonora.

De este periodo (1730-1750) se conocen valiosas obras resguardadas en la iglesia catedral de Guadalajara, en las que se incluyeron los clarines. Una de ellas es de la autoría de Ignacio Jerusalem, insigne compositor napolitano radicado en la ciudad de México en donde también fue factor en la nueva instrumentación de la catedral metropolitana. Se trata del Responsorio a Nuestra Señora: *Que est ista que ascendit*,⁹³⁰ para cuatro voces, violines, clarines y timbales, que probablemente los clarines fueron ejecutados por el propio Gallardo, o bien, por Juárez o algunos de sus discípulos. Otra obra de Jerusalem, con la misma instrumentación es el Responsorio 3° del 1° Nocturno: *Natum vidimus*, para cuatro voces (SATB) con violines, clarines, timbales, bajo y órgano, fechada en 1764.

Otro compositor y ejecutante de clarín fue el mencionado Francisco Rueda quien llegó a Nueva España en 1743. Su hijo José Francisco Rueda, violinista y flautista, también trabajó en la capilla guadalajareña. Había sido invitado por José Cárdenas, comerciante, promotor de comedias y mayordomo del Hospital de indios de la ciudad de México. Al poco tiempo rompieron relaciones por problemas de dineros y Rueda partió hacia Guadalajara, donde tras realizar un examen de oposición, fue nombrado maestro de capilla en 1750.⁹³¹ Con la plaza en propiedad, el cabildo se ordenó que debía:

...enseñar a los monacillos o niños de coro y a los demás ministros de la capilla que quisieren aprender a tocar la trompa, violín y demás instrumentos que dicho don Francisco sabe tocar [clarín y flauta], presentando cada año los que hubiere enseñado para que se reconozca si ha cumplido con esta condición con que se nombra.⁹³²

⁹²⁹ AHAG, AC, L 10, 19 de agosto de 1738, fol. 90v.

⁹³⁰ Archivo Musical de la Catedral de Guadalajara (AMCG), Papeles de música (sin inventariar), Ignacio Jerusalem, Responsorio: *Que est ista que ascendit*.

⁹³¹ AHAG, AC, L 11, 3 de julio de 1750, fol. 65v. También AGI, *Contratación*, 5486, N.3, R.15, Expediente de información y licencia de pasajero a indias de José de Cárdenas, 19 de abril de 1743. Véase también Gembero Ustároz, “Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): Estudio preliminar”, en Gembero y Ros-Fábregas *op. cit.*, pp. 18-58.

⁹³² AHAG, AC, L 11, 3 de julio de 1750, fol. 65v.

Su presencia en la capilla marcó un antes y un después por las razones que a lo largo de esta investigación iremos exponiendo. Una de ellas es haber promovido el uso de nuevos instrumentos como el clarín y las trompas, además de que pidió que éstos fueran enseñados en la escoleta.⁹³³ Tadeo Fonseca, quien lideró los clarines en la década de 1760, fue admitido en enero de 1762 luego de un examen presentado al propio Rueda, que dictaminó su “suficiencia”.⁹³⁴ Fonseca mantenía también la plaza de monaguillo, y renunció a ella tres años después para dedicarse solamente a tocar los clarines y las trompas, tarea que realizó hasta su muerte en 1769, sustituido por Alejandro de Soto.⁹³⁵

Su propio hijo, Simón Mariano Rueda, ejecutaba los clarines y trompas, además del violín y ser cantollanista, lo que le valió también la tarea de “ayudante de sochantre”, con salario de cien pesos anuales.⁹³⁶ Posteriormente, en 1764, se trasladó a la catedral de Valladolid,⁹³⁷ convirtiéndose en pieza clave en la introducción de los clarines y trompas en aquella catedral.

Mientras ocupó la maestría de la capilla tapatía (1750-1769), Francisco Rueda compuso varias obras en las que incluyó los clarines, como el villancico a ocho voces para dos coros: Ah, de la tierra, instrumentado con violines, clarines y bajo. Mientras el tiple del primer coro y los violines, primero y segundo, desarrollan virtuosos pasajes cercanos a lo operístico, el bajo (interpretado por el órgano) y los clarines (primero y segundo) acompañan majestuosamente el allegro, en el que ambos clarines parecen generar un efecto envolvente hacia todas las voces del coro. Sin duda que Rueda estaba consciente del alcance y la mística sonora de estos, así como de su profunda capacidad armónica. Es por eso que no dudó en aplicarlos a su obra, como también lo hizo en otro villancico: Navidad con violines y clarines, para “voz sola” de tiple, e incluye el recitado: “Pues ya dejó vencida”, y el aria: “Armónico clarín y métrico timbal”.⁹³⁸ Cabe señalar que los clarines solamente acompañan el aria, misma que hace alusión al

⁹³³ Véase Durán, *La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara...*

⁹³⁴ AHAG, AC, L 12, 21 de enero de 1762, fol. 020 V; y 19 de mayo de 1769, fol. 081v.

⁹³⁵ AHAG, AC, L 12, 15 de junio de 1765, fol. 45f. Ver también AHAG, Sección Gobierno, Serie Catedral, Nómina pagos empleados, 1744-1774, caja 4., s/f. “Tercio en Fábrica de fin de diciembre de 1768”. Registra pago de 50 pesos “A Fonseca por las trompas”.

⁹³⁶ AHAG, AC, L 12, 3 de julio de 1762, fol. 039f.

⁹³⁷ Al parecer, Simón Rueda abandonó Guadalajara por problemas amorosos con su prometida, María Javiera Pico, aunque principalmente con la familia de ésta, específicamente con su padre. Véase Carvajal, Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII...”, p. 162.

⁹³⁸ Véase AMCG, Papeles de música, Obras de Francisco Rueda.

uso del instrumento para rendir pleitesía y adorar a Jesucristo en su nacimiento: “Armónico clarín y métrico timbal, mi acento en el confín de un célebre portal...”. Resulta sumamente revelador el hecho de que en el “nuevo estilo”, con sus nuevas formas de adoración musical dieciochescas y sus novedosas sonoridades instrumentales, éstas se hagan patentes también en el canto, en el discurso poético que rinde homenaje al propio instrumento y a sus cualidades armónicas que propician la festividad y la algarabía. Es por ello que en más de una ocasión las autoridades eclesiásticas sugirieron que tanto clarines como trompas y timbales tenían que ser excluidos del conjunto “por su carácter bélico, alejados de la gravedad del coro”. En el caso del cabildo metropolitano, algunos canónigos, los más progresistas, respondieron al obispo Lorenzana en defensa de su uso, y sostuvieron que estos “instrumentos daban un lleno a las funciones clásicas”, además de seguir una tradición que era ya común “en los templos de España”.⁹³⁹ La misma discusión sobre incluir o excluir ciertos instrumentos como los violines, fue constante entre músicos y autoridades, de manera que el IV Concilio Provincial Mexicano (1771) fue la ocasión perfecta para poner sobre la mesa el tema, de lo que podemos adelantar que los músicos y su oficio (sin participar ellos directamente en las sesiones del Concilio) resultaron los grandes triunfadores, por razones que aquí he venido exponiendo.⁹⁴⁰

El caso del villancico: *Resuenen los violines*,⁹⁴¹ dedicado a la Concepción de María y resguardado en la catedral neogallega, abona a la idea de exaltación de un instrumento como los violines y los clarines, más allá de la advocación a la que es dedicada la obra. Es de la autoría de Jerusalem y está escrito a ocho voces para dos coros, violines, trompas y órgano; y aunque en su dotación no hay una parte para los clarines, el texto cantado hace patente su presencia: “Resuenen los violines, las cajas⁹⁴² y los clarines, y en dulce melodía aplaudan a María”. Se trata pues, de una alusión alegórica a los clarines, que representan el regocijo y la fiesta en la que se había transformado la nueva manera de adoración, sea a la virgen, a Jesús o cualquier otra entidad. En el imaginario y la cosmovisión de los compositores novohispanos (o radicados acá) se habían asimilado ya estas sonoridades, como lo constató el conocido poema de Sor Juana Inés de la Cruz, “So-

⁹³⁹ Véase Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México...”, pp. 216-217.

⁹⁴⁰ Véanse los valiosos apuntes sobre el tema en Torres Medina, *Los músicos de la catedral metropolitana...*, pp. 44-51.

⁹⁴¹ Véase AMCG, Obras de Ignacio Jerusalem.

⁹⁴² “Cajas”: percusión redoblante de tipo militar, cilíndrico de doble membrana y con entorchado de cuerda tensada sobre la membrana que no era ejecutada. Véase Contreras Arias, *Atlas cultural de México: Música*, SEP, INAH, Ed. Planeta, México, 1988, p. 92.

noro clarín del viento”, puesto en metro por Manuel de Mesa (h1725-1773). O bien, el villancico policoral de Antonio de Salazar: “Suenen clarines alegres...”, que tampoco los incluye en la dotación pero que desde el título les otorgó incluso una característica propia de un exaltado estado de ánimo: “alegres”.⁹⁴³

Los clarines siguieron ejecutándose en la catedral guadalajareña durante todo el siglo, según lo registra el mencionado inventario levantado en 1790 en el que se especifica que la iglesia posee “dos pares de Clarines, que estos y las Trompas, están en poder de Cristóbal Solís”,⁹⁴⁴ quien se desempeñaba como violinista, flautista, clarinista y trompista, tareas que ejerció hasta poco después de finalizar el siglo.

Por razones hasta ahora poco esclarecidas, el caso de la catedral de Valladolid y la incorporación de los clarines a su conjunto es un poco extraño. Las menciones al instrumento más antiguas que se conocen datan de 1747, cuando se hacían los preparativos para la Jura de Fernando VI, festejo ordenado en todas las posesiones hispánicas en América.⁹⁴⁵ Los dos cabildos, civil y catedral,

⁹⁴³ Véase Tudela Calvo, “Antonio de Salazar (1650-1703) y los villancicos policorales: ¡Suenen, suenen clarines alegres? (1703)”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *I Coloquio Muscat: Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, México, 2006, pp. 105-136. Y Lucero Enríquez, Drew Davis y Analía Chernavsky, *Catálogo de obras de música del Archivo del cabildo catedral metropolitano de México, I: Villancicos y cantadas*, UNAM, México, 2014, p. 130.

⁹⁴⁴ AHAG, *Libro de inventario de todos los bienes y alhajas...*, fol. 275.

⁹⁴⁵ Calvo, Thomas, “La jura de Fernando VI en Guadalajara (1747): de la religión real a la festividad”, en *Takwá*, núm. 8, Otoño 2005, pp. 67-92. La Jura de Fernando VI parece haber sido un parteaguas en el desarrollo de la fiesta pública de carácter ilustrado, parte de la política borbónica de fuerte carga “anticlerical”. Véase Drew Davies, “El triunfo de la Iglesia: villancicos dieciochescos para san Pedro”, en Patricia Díaz Cayeros (ed.), *2 Coloquio Muscat: Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2007, p. 96. Por otra parte, Mazín sostiene que al concluir la construcción de la catedral de Valladolid (1745), inició una nueva etapa en la que “las formas de culto, la beneficencia, las expresiones artísticas...”, entre otra manifestaciones, “experimentaron un florecimiento a partir del segundo tercio del siglo XVIII”. La Jura de Fernando VI, la conclusión de la catedral (que tantos problemas había provocado su construcción. Véase Durán, *La escoleta y capilla de música...*, pp. 88-89.), así como la renovación tímbrica y del discurso musical, por estos años, considero que no es una mera coincidencia, y que más bien forman parte de un mismo proceso de transformación que, en su parte política y económica, lo abordé en el primer capítulo de esta investigación. Véase Mazín, “La música en las catedrales de la Nueva España.

eran partícipes activos y responsables de las ceremonias concernientes a exaltar el poder del monarca a través de la fiesta del “gran teatro para las comedias”. Es por ello que se comisionó a Sebastián Cortés para ir en busca varios elementos para la fiesta, entre ellos la consigna de traer un “clarinero” de Querétaro, de quienes se decía: eran muy apropiados.⁹⁴⁶ Se trató de una fastuosa fiesta en la que participaron las máximas autoridades de la ciudad, así como un sinnúmero de artesanos de diferentes oficios en el diseño de los carros, templetes, altares, y hasta un pedestal para una “estatua de Venus”.⁹⁴⁷ Esta fiesta había superado en mucho a la realizada en 1711, tras la victoria de Felipe V en la larga guerra de sucesión.⁹⁴⁸

Los músicos que participaron eran los de la catedral, pues eran los más diestros en la región: el mencionado maestro de capilla Gavino Leal, Miguel Artega, Cristóbal Orejón, José de Serpa, entre otros. En la relación de gastos de esta imponente celebración descubrimos la marcada presencia de los clarines y timbales por obvias razones: su evocación marcial y su majestuosidad tímbrica. Dichos clarines fueron traídos tanto de Querétaro como de Tzintzuntzan, además de los que seguramente había en la ciudad, y si antes no habían sido incorporados a la capilla catedralicia, fue ésta una inmejorable oportunidad para hacerlo, sobre todo por el antecedente de que ya se contaban con ellos en las catedrales de México y Guadalajara. Muy probablemente uno o alguno de los músicos mencionados hayan tocado eventualmente clarines en la catedral, pero lo cierto es que el primer intento documentado para ocupar una plaza de clarín fue presentado en 1758 por el mencionado Vicente Ferrer González, que entre los instrumentos que dominada estaban los clarines y las trompas. Se presentó ante las autoridades para una demostración de sus habilidades con el instrumento, pero la mala calidad de éste no hizo justicia, además de que se trataba de un instrumento “de guerra” que no estaba en tono ni “hecho para la iglesia porque los clarines eclesiásticos son de diferente figura y de más dulzura en la voz”.⁹⁴⁹

Luego de este primer intento serio, aunque infructuoso, de instaurar la plaza de clarín, tuvieron que pasar algunos años para lograrlo. La primera plaza se

La capilla de Valladolid de Michoacán (siglos XVI-XVIII)”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *I Coloquio Musicat: Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, México, 2006, p. 214.

⁹⁴⁶ AHMM, Sección Gobierno, c-43, exp. 29, 1747, fol. 15f.

⁹⁴⁷ AHMM, Sección Gobierno, c-43, exp. 29, 1747, fol. 4f.

⁹⁴⁸ AHMM, Sección Gobierno, c-10, exp. 8-A, 1711.

⁹⁴⁹ Véase Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 298.

concretó hasta 1764 y la ocupó el mencionado Simón Mariano Rueda, quien había sido músico de la catedral de Guadalajara cuando en ella fue maestro de capilla su padre, Francisco Rueda (véase *supra*). Simón Mariano dejó la plaza de la que era propietario en la catedral de Guadalajara y solicitó la plaza de cantollanista y tenor bajo en Michoacán, y gracias a sus asombrosas habilidades en el canto le fue concedida la de sochantre, con el compromiso de “tocar los instrumentos que conocía cuando se le pidiera”,⁹⁵⁰ que eran el violín, trompa y clarín, además de instruir en estos instrumentos y en canto a los infantes. Todo ello con el asombroso salario de 600 pesos anuales.⁹⁵¹ El cabildo vallisoletano estaba convencido de que Mariano desarrollaría una carrera eclesiástica, a juzgar por su destreza en el canto llano. Pero al poco tiempo éste contrajo matrimonio con una comedianta, lo que le valió ser desplazado. Otro elemento que tuvo en su contra fue el complicado temperamento que con regular frecuencia lo hacía estar en serios problemas, como cuando el propio maestro de capilla, Carlos Pera, lo tuvo que denunciar ante el santo oficio por haber arrebatado “de las manos del archivero de la santa Iglesia todos los papeles de la santa misa y habiéndolos hecho pedazos se los puso debajo de sus pies con escándalo...”, por lo que fue señalada como un “mal cristiano”.⁹⁵² Con todo, el talento y la destreza le valió siempre mantener un lugar en la capilla, y uno de esos lugares fue la enseñanza de los instrumentos que dominaba, requisito que se pedía a todos quienes sabían ejecutar instrumentos que no era tan común encontrar. Otro clarinista que ingresó en 1776 fue el ya mencionado Manuel de Sales, quien además también tocaba fagot, oboe, bajón dulce, entre otros, y también le fue requerida la enseñanza en el Colegio de infantes.⁹⁵³

El compositor y organista Manuel Sendejas y Ferrer, alumno y protegido del organista mayor Juan de Aragón, escribió varias obras entre salves, misas y magníficats, en los que incluyó clarines, como el *Magnificat* para dos coros, instrumentado con violines y clarines, compuesto en 1769, el mismo año en que murió en Guadalajara su colega Francisco Rueda, padre del controvertido Simón Mariano.

En el Archivo Musical del Conservatorio de las Rosas (Morelia, Michoacán), se encuentran algunas obras que también incluyen clarines en su dotación, como la Misa a 4 con violines y clarines, de la autoría de Thomas de Ochando,

⁹⁵⁰ Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, p. 161.

⁹⁵¹ AHCM, AC, L 26, 23 de octubre de 1764, fol. 152v.

⁹⁵² Archivo General de la Nación (AGN), Inquisición 1162, 3 de junio de 1776, fol. 228f.

⁹⁵³ AHCM, libro 31, 5 de julio de 1776, fol. 391.

que muy probablemente sea la misma que registró Banegas Galván en su inventario de papeles de música de la catedral vallisoletana, en 1904: “Ochando, Misa 4 voces 6 instrumentos”.⁹⁵⁴ Según Marín, Ochando fue uno de los compositores de mediados del siglo XVIII, más conocidos en toda la Nueva España.⁹⁵⁵

Las fiestas públicas con motivo de la llegada de alguna autoridad (obispo, presidente o gobernador) requerían la participación conjunta de los cabildos civil y eclesiástico; en estos festejos se desplegaba toda la parafernalia majestuosidad de un ritual constituido por diferentes elementos visuales y sonoros (véase *supra*, la Jura de 1747). Una de esas fiestas era la de Corpus Christi, que aunque en el siglo XVIII ya no poseía la fastuosidad de antaño,⁹⁵⁶ seguía constituyendo un acto público cargado de una teatralidad triunfalista de la Iglesia sobre las fuerzas oscuras.⁹⁵⁷ Guadalajara y Valladolid no fueron la excepción; se tiene registro de la festividad michoacana de 1770 en la que además de la gran movilización del pueblo en general, se contó con el despliegue de una logística precisa para convertir la catedral, las calles y las plazas en un espacio fusionado por la devoción, el color, olores, cantos y música. Bajo la dirección de las autoridades civiles y eclesiásticas, en los trasfondos sonoros participaron músicos de clarines, tambores y pífanos,⁹⁵⁸ a los que se les pagó “dos reales a cada uno”, y juntos llenaron con sus instrumentos todos los rincones de la ciudad.⁹⁵⁹ Si bien no era nada nuevo que los clarines se escucharan en espacios abiertos, en fiestas públicas (de hecho ése era su origen), ahora resonaban en una festividad reli-

⁹⁵⁴ Archivo Musical del Conservatorio de las Rosas (AMCR), Morelia, Michoacán, Núm. 42, MBJ: 39. (Información proporcionada por la Dra. Violeta Carvajal). Y AHCM, Francisco Banegas Galván, *Ynventario General de las obras de música que tiene el Archivo de esta Santa Iglesia, en la fecha, formado en la chantría del Sr. Prebendado*. Morelia, Catedral de Morelia, 1902, fol. 5f. También de Ochando: “Misa. 4 voces y órgano”, fol. 9f. Manuscrito.

⁹⁵⁵ Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México...”, p. 501.

⁹⁵⁶ Nelly Sigaut, “La fiesta de Corpus Christi”, en Montserrat Galí Boadella y Morelos Torres Aguilar (eds.), *3º Coloquio Musicat. Lo sagrado y los profano en la festividad de Corpus Christi*, UNAM, México, 2008, p. 40.

⁹⁵⁷ Israel Álvarez Moctezuma, “*Civitas templum*. La fundación de la fiesta de corpus”, en Montserrat Galí Boadella y Morelos Torres Aguilar (eds.), *3º Coloquio Musicat. Lo sagrado y los profano en la festividad de Corpus Christi...*, p. 58.

⁹⁵⁸ Dato que a su vez prueba la pervivencia de la vieja y pequeña flauta travesera sin llaves, que ejecutada en este trío (con tambor y clarín) fue muy socorrida en las “ámbitos populares relacionados con la Iglesia, mayormente en novohispanos con residencia entre culturas indígenas”. Véase Contreras Arias, *Atlas cultural de México: Música*, p. 108.

⁹⁵⁹ AHMM, Sección Gobierno, c-45, exp. 6, 30 de junio de 1770.

giosa patrocinada desde la catedral, el centro neurálgico de la administración de la fe cristiana.

Queda claro pues, que en el crecimiento de la capilla vallisoletana, detectado desde el segundo tercio del siglo, se reconoce la valiosa función de los clarines, además de los violines y flautas, antes comentados, y las trompas, que enseguida explicaremos. Este dinamismo fue posible gracias a un “impulso económico” de la fábrica espiritual, así como a la “adhesión a los modelos estéticos musicales de otras catedrales novohispanas”.⁹⁶⁰ Dichos modelos habían tenido su origen en la cultura italiana primero, y centroeuropea después, y una vez sometidos al complejo proceso de sincretismo americano, fueron fuertemente hispanizados bajo la fastuosa ritualidad novohispana.⁹⁶¹

Trompas

Como pudo apreciarse en las líneas precedentes, quien tocaba clarines casi por lo regular tocaba también las trompas, debido a la semejanza entre ambos aerófonos, por lo que solían tener funciones análogas. El instrumento fue conocido también como “corno”, por su figura torcida, aunque en la documentación del siglo XVIII aparecen mayoritariamente como trompas. Su incorporación en las catedrales estudiadas fue muy posterior a su incorporación en la catedral metropolitana, de donde se tiene noticia de que las primeras trompas fueron utilizadas hacia 1736, tan sólo dos años después de la Real Capilla de España, en donde la ejecutó Juan Martín Blumestengle por lo menos a partir de 1734.⁹⁶²

Se sabe del caso de dos músicos que en 1750 se presentaron ante el cabildo vallisoletano para solicitar la plaza de “ministril”. Uno de ellos era Pedro José Bernardez, quien tocaba “violín, oboe, trompa y flauta”, y su acompañante, del que se ignora su nombre y tocaba “arpa, trompa y flauta”. Ambos provenían de Guadalajara, y luego de su solicitud, el cabildo resolvió que no podían ser admitidos por no haber “manera de hacer constar sus habilidades”,⁹⁶³ es decir,

⁹⁶⁰ Carvajal, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán...”, p. 96.

⁹⁶¹ Cfr. Sigaut, “La fiesta de Corpus Christi”.

⁹⁶² Moreno, Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española*, tomo 4: Siglo XVIII, Alianza, España, 1985, p. 33. En el caso de la catedral de México, se le atribuye a Dionisio Guerrero y a Ignacio Pedrosa la introducción de las trompas, quienes además de hábil ejecución del instrumento, poseían especial destreza en la lectura de la partitura a primera vista. Ver Véase Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México...”, p. 217.

⁹⁶³ En Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán...”, pp. 297-298.

ni ellos, ni la catedral, tenían en posesión los instrumentos requeridos. Tres años después, el músico Manuel Vargas también solicitó tocar la trompa y le fue negado por las mismas razones.

Lo que se advierte en estos hechos es que fuera del ámbito eclesiástico (en las fiestas civiles) las trompas gozaban ya de cierta popularidad en el occidente del reino, como quedó dicho. Y al no contar la capilla con tales instrumentos, la catedral se apresuró a encargarlos a la ciudad de México, de donde al parecer las obtuvieron hacia 1755. La primera mención de una plaza formal de trompa corresponde a 1757, a cargo del aferrado Manuel Vargas, que parece ser quien la introdujo en la capilla ocupando la plaza de trompa primera por más de una década. Posteriormente, en 1764, tenía a su cargo la instrucción del instrumento a varios infantes, en el recién fundado Colegio. Uno de esos infantes fue José Luis Camarena quien en 1766 solicitó y le fue concedida la plaza de trompa segunda con 150 pesos anuales, con lo que pudo obtener ingresos para ayudar a su “padre enfermo y sus hermanos”.⁹⁶⁴ En el mismo año se sumó como trompista y tololochista el mencionado José Antonio Mora,⁹⁶⁵ y durante varios años fueron Mora y Camarena primera y segunda trompas, respectivamente.

El celo por parte de los canónigos de cuidar y vigilar la práctica musical al interior de la capilla en ocasiones contrastaba con lo que los propios músicos tenían que hacer fuera de ésta para aumentar sus ganancias, como tocar, cantar en otros templos, o impartir instrucción a los interesados. Estas prácticas provocaban que en ocasiones fueran fuertemente sancionados.⁹⁶⁶ Algunos músicos solían solicitar en préstamo externo las trompas que eran propiedad de la catedral, bajo el argumento de “ejercitarse”, pero el propio cabildo descubría que eran utilizadas para “tocar en los fandangos y las dedican a otros usos profanos”.⁹⁶⁷ La restricción en el préstamo de los instrumentos procuraba evitar sanciones por el mal uso que de él pudieran hacer. Algunos de los inventarios que he mencionado dan cuenta tanto del estado de un instrumento como de su resguardo.

⁹⁶⁴ Carvajal Ávila, “El Colegio de infantes del Salvador y Santos Ángeles. Semillero de la tradición musical...”, p. 115.

⁹⁶⁵ AHCM, AC, L 27, 23 de abril de 1766, fol. 33v.

⁹⁶⁶ Véase el caso, entre muchos otros, del segundo organista de la catedral de Guadalajara, Clemente Dávila, quien en 1718 se le advirtió que, de salir “a cantar en capilla de afuera”, le sería borrada su plaza. Véase Durán, *La escoleta y capilla de música...*, pp. 174-175. Sobre este tema, para el caso de los músicos de la catedral de México, véase el amplio estudio ya citado: Raúl Medina, *Los músicos de la catedral metropolitana...*

⁹⁶⁷ AHCM, AC, L 27, 9 de febrero de 1767, fol. 144-145f.

Los mencionados músicos: Vicente Ferrer González, Simón Mariano Rueda y Manuel de Sales, entre otros ejecutantes de clarín, también tocaron trompas. Y según se desprende del acervo musical, la presencia de éstas en la capilla rebasó a los clarines, debido probablemente a los mayores recursos y posibilidades de acompañamiento. La mayoría de las obras hasta ahora citadas, de la segunda mitad del siglo XVIII que incluyen violines y oboes, también incluyen trompas, puesto que estos timbres figuraron por décadas como un trío sonoro bastante socorrido por los compositores. Baste por ahora mencionar un par de obras más del ya citado Cayetano Perea, quien compuso en 1771 una Misa a 4 de difuntos con violines y trompas,⁹⁶⁸ así como el Salmo *Beatus vir* a cinco voces con violines y trompas (1790), y la Misa a 4 voces con violines, oboes u trompas, ambas de la autoría del organista, cantollanista y polifonista Juan José Echeverría (1757-1795). Hay que decir que la obra de este autor está muy bien representada en el archivo vallisoletano.⁹⁶⁹

La capilla guadalajareña tuvo su primer contacto con la trompa a través del compositor español, Francisco Rueda, cuando fue aceptado como maestro de capilla, en julio de 1750.⁹⁷⁰ En esa misma ocasión le fue señalada la obligación de enseñar a tocar en “la trompa, violín y demás instrumentos” que dominaba.⁹⁷¹ Uno de los primeros en ejecutar el instrumento, discípulo de Rueda, fue Alejandro de Soto, que del violín pasó a ejecutar la trompa con admirable paciencia en el aprendizaje, pues luego de ser rechazado en 1755,⁹⁷² insistió hasta que finalmente obtuvo su plaza, manteniéndola (además del clarín y el violín) hasta finales de la década de 1770.⁹⁷³

El compositor y maestro de capilla, Pedro Regalado Támez, fue otro impulsor del uso de las trompas en la capilla. Aunque su principal instrumento era el violón, en 1761 solicitó aumento de salario argumentando el apoyo que daba a la capilla en la “flauta, trompa y clarín”.⁹⁷⁴ Debemos considerar a Regalado como uno de los visionarios que muy desde muy temprano descubrieron que

⁹⁶⁸ Bernal Jiménez, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid*, p. 42.

⁹⁶⁹ Bernal Jiménez, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid*, p. 44.

⁹⁷⁰ AHAG, AC, L 11,

⁹⁷¹ AHAG, AC, L 11, 3 de julio de 1750, fol. 65v.

⁹⁷² AHAG, AC, L 11, 11 de agosto de 1755, fol. 174v.

⁹⁷³ AHAG, AC, L 12, 31 de marzo de 1772, fol. 122f; AHAG, AC, L 12, 3 de septiembre de 1778.

⁹⁷⁴ AHAG, AC, L 12, 31 de agosto de 1761, fol. 017 V.

el nuevo camino de las capillas musicales serían los vientos metales, como se aprecia en su vasta producción que en su momento (Cap. V) comentaremos ampliamente. Los ya mencionados Tadeo Fonseca (1762-1769) y Simón Mariano Rueda (1762-1765) fueron también trompistas, y hacia 1778, se sumaron otros como el capellán de coro Tomás de Aguilar, quien “por las trompas” recibió 100 pesos de aumento en su salario.⁹⁷⁵

El instrumento siguió gozando de importante presencia hacia el final de siglo; en noviembre de 1784, el mencionado Cristóbal Solís solicitó alguna de las plazas de “trompa, clarín o violín”.⁹⁷⁶ Sería la necesidad en la capilla, su entusiasmo de Solís o su poder de convencimiento, el caso es que le otorgaron las tres plazas “con la calidad de asistir diariamente a la Escoleta para que se acabe de perfeccionar”.⁹⁷⁷ Incluso, en el inventario de 1790 se registran “siete trompas”, de las cuales “tres están inservibles”, y dos pares de oboes, y todo estaba “en poder de Cristóbal Solís”,⁹⁷⁸ quien ya se había convertido en el brazo derecho del maestro de capilla interino y “maestro de instrumentos”, Pedro Regalado Támez.

Son muchas y variadas las obras que constatan la presencia de las trompas, baste citar algunas que considero fundamentales en el repertorio neogallego. Una de las primeras obras en las que se hace alusión al aerófono es la citada Cantada: *Beneplácito marciales (Marciales estruendos)*,⁹⁷⁹ de “Torres”,⁹⁸⁰ a la que el maestro de capilla José Rosales (1736-1739 y 1745-1749) le hizo arreglos agrupando ocho voces en dos coros con violines, oboes y bajo (arpa u órgano). Y aunque no aparecen las trompas en la instrumentación, en su primer verso se

⁹⁷⁵ AHAG, Cabildo caja 1, clavería, 1770-1790, s/fol.; y AC, L 12, 3 de septiembre de 1778; y Cuadrante de coro, 1780.

⁹⁷⁶ AHAG, L 13, 17 de noviembre de 1784, fol. 87f.

⁹⁷⁷ AHAG, L 13, 17 2 de diciembre de 1784, fol. 87v

⁹⁷⁸ AHAG, *Libro de inventario de todos los bienes y alhajas...*, fol. 275.

⁹⁷⁹ AMCG, Papeles de música, Torres y José Rosales, *Marciales estruendos*.

⁹⁸⁰ Las obras musicales novohispanas firmadas sólo con “Torres” han suscitado infinidad de discusiones sobre la verdadera identidad del autor referido. En este caso, como ya se dijo, puede tratarse de Joseph de Torres y Martínez Bravo (c1665-1738), compositor, editor y maestro de la Capilla Real en Madrid. Sobre esta discusión remito a los siguientes autores: Gustavo Parra Delgado, *Un libro didáctico del siglo XVIII para la enseñanza de la composición*, Editorial Universitat Politècnica de València, CSIC, España, 2010; Rubén Valenzuela, “El libro para órgano de Joseph de Torres: un estudio de autorías”, *Heterofonía*, núms. 120-121, CENIDIM, 1999; Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española*, tomo 4: Siglo XVIII, Alianza, España, 1985; y el ya citado Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México...”, pp. 265 y 569.

expresa: “Marciales estruendos de trompas y cajas, a Pedro prevengan con ruidoso estruendo”. Esta mención al instrumento, en estos años en que aún no se incorporaba a la capilla musical, equivale a una alusión metafórica similar a las capturadas por los pintores novohispanos en infinidad de cuadros con temas bíblicos, en los que se pretende traducir a un lenguaje visual elementos que sólo corresponden a la música celestial, que ni siquiera es auditiva sino ideal, es decir, que no la producen ni escuchan los humanos (véase *infra*).⁹⁸¹

Es evidente que esta alusión a las trompas, cajas y el “ruidoso estruendo”, aunque dedicada a san Pedro, en todo caso nos está transmitiendo una realidad festiva que corresponde más al mundo profano que al religioso, pues en los recibimientos de presidentes y gobernadores, obispos y otros altos funcionarios así como en las Juras al rey, la festividad era tal que incluía juegos, pirotecnia, corridas de toros, bailes, y había que llenar las calles y plazas con música sonora, por lo que los clarines, trompas y cajas⁹⁸² (percusión) eran fundamentales, propios de una “fiesta barroca”.⁹⁸³

Como es sabido, esta realidad sonora profana fue trasladada a la realidad de las iglesias catedrales, y es cuando lo metafórico y sagrado se volvió concreto y hasta mundano.⁹⁸⁴ Del acervo guadalajareño, las primeras obras que incluyen trompas fueron las del propio introductor del instrumento, Francisco Rueda. Podemos citar por lo menos dos de ellas: Villancico *A Pedro divino*, a 4 voces (S1, S2, A1, T), con bajo, violines y trompas, fechada en 1750.⁹⁸⁵ En esta obra, como algunas de las comentadas, también se hace reconocimiento explícito a la alabanza a san Pedro por medio de instrumentos musicales, más que sólo con el canto: “A Pedro divino festivos aclamen en liras de aljófar sonoros cristales...”. Otro de sus villancicos es: Si de Cristo las glorias, que también se cantó con otra

⁹⁸¹ Véase Drew Davis, “La armonía de la conversión: ángeles músicos en la arquitectura novohispana y el pensamiento agustino-neoplatónica”, en Lucero Enríquez (ed.), 4° Coloquio Musicat: *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009, p. 45. También, Salvador Moreno, *Ángeles músicos en México*, Ed. Revista de Artes, México, 1957.

⁹⁸² Archivo Municipal de Guadalajara (AMG), Libro de actas núm. 13, 1708-1716, 10 de octubre de 1710, Real Cédula ordenando hacer la Jura, fol. 28f; Libro de actas núm. 13, 1708-1716, 29 de julio de 1711, Pendón, con “cajas, trompetas y chirimías”, fol. 32f.

⁹⁸³ Thomas Calvo, “La jura de Fernando VI en Guadalajara (1747)...”. También Víctor Mínguez, “Reyes absolutos y ciudades leales. Las proclamaciones de Fernando VI en la Nueva España”, en *Tiempos de América*, núm. 2, 1998, pp. 19-33.

⁹⁸⁴ Cfr. Davies, “La armonía de la conversión: ángeles músicos...”, p. 44.

⁹⁸⁵ AMCG, Fondo musical, Francisco Rueda, *Denle parabienes/ A Pedro divino*. Cat-Gdl.0144.

letra (tipo contrafactum): “A el mesías las ansias esperan...”.⁹⁸⁶ Está escrito para dos coros: el primero hace “solo” en la voz de tiple, y el segundo lo integran el tiple, tenor y bajo. Incluye violines y trompas, y está fechado en 1752, dos años después de que Rueda asumiera la maestría de la capilla musical.

En el acervo de la catedral en proceso de inventario también se encuentran obras con trompas del citado Manuel Delgado (músico de la catedral de México y de Valladolid): Misa a 4, con violines, trompas y bajo; y de los maestros de capilla Miguel Placeres (1769-1770 y 1775-1803) y Pedro Regalado (1783 y 1803), quienes compusieron un considerable repertorio para la catedral en el que las trompas están muy bien representadas. Es el mismo caso con las obras del compositor Ignacio Jerusalem, que aunque no laboró ni en la capilla guadalajareña ni en la vallisoletana, en ellas se ejecutó buena parte de su obra, en las que dio especial lugar a las trompas en dúo con los violines; podría decirse que es el autor novohispano que mejor representó al instrumento (véase Anexo: Inventario de obras musicales).

Serpentón

El serpentón tuvo una historia solitaria y tardía en el occidente del reino novohispano, y debo insistir en que su identificación en los documentos es sumamente confusa, como lo ha sido con otros instrumentos aludidos.⁹⁸⁷ La catedral de México lo incorporó hasta ya iniciado el siglo XIX; mientras que la de Valladolid parece no haberlo incluido en su dotación.⁹⁸⁸

Se trata de un aerófono de “boquilla de copa” como las trompetas, y de tubería cónica; es de registro grave y con funciones análogas al “baxón, pero mayor y más largo. Lat. Tuba serpentina”.⁹⁸⁹ Junto con el fagot, el corno bajo y el oficleido, es uno de los antecesores de la moderna tuba. La modificación de la altura de las notas emitidas se produce a través de obturar o desobturar orificios

⁹⁸⁶ AMCG, Fondo musical, Francisco Rueda, *Si de Cristo las glorias*. Cat-Gdl.0039.

⁹⁸⁷ Véase Roubina, “El toloche en las artes de México...”.

⁹⁸⁸ En otras catedrales como en Lima, se utilizó hacia 1816, por el músico italiano Andrés Bolognesi, quien a su vez animó e instruyó a Felipe Aguilar para ejecutarlo. Véase Andrés Sas, *La música en la catedral de Lima durante el virreinato*, Primera parte: Historia general, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú, Lima, 1970-1971, p. 146.

⁹⁸⁹ Diccionario de *Autoridades* (tomo 6, 1739), Edición facsimilar: Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos, Madrid, 1964, p. 98, voz “Serpentón”.

(seis), pues no poseía llaves ni ningún otro mecanismo similar.⁹⁹⁰ Y aunque era construido en madera (forrado en piel, similar a los cornetos del siglo XVII), su sonido es del tipo de las trompetas. Su nombre viene de su “forma de un tubo enroscado como una serpiente, lo que le hacía menos largo”.⁹⁹¹ Debo agregar que con este nombre (“serpentón”) los escribanos y secretarios de los cabildos parecen haberse referido también al cordófono contrabajo, o de manera genérica a diversos instrumentos de registro bajo. Así, en la catedral de Puebla se refieren en 1776 a “un serpentón que lo volvieron contrabajo”;⁹⁹² y en Guadalajara el inventario de 1790 registra un “serpentón o contrabajo”.⁹⁹³ Esto remite a un problema que trataremos de esclarecer en las siguientes líneas.

Si bien las investigaciones hechas hasta ahora nos pueden hacer dudar del real uso del instrumento en la capilla tapatía (por lo menos durante la segunda mitad del siglo XVIII), el incluirlo en esta relación es debido a algunas menciones que de él se hace en documentación por demás valiosa: inventario de bienes, testamentos, papeles de música y, desde luego, actas del cabildo catedral.

Entre los músicos que tocaban instrumentos de voces graves, en la catedral guadalajareense, estaba el contrabajista José Antonio Segura, quien ingresó en 1757 (véase *supra*).⁹⁹⁴ Tras su muerte en 1766 lo sustituyó el monaguillo Felipe Ugalde tocando el “violón de cuatro”, con cien pesos de salario, al mismo tiempo que el cabildo acordó: “luego que [Ugalde] esté apto para tocar el serpentón, gane lo que ganaba el dicho Segura”.⁹⁹⁵ Es ésta la primera mención que se hace del instrumento, y según el antecedente, parece referirse más a un instrumento de cuerda (contrabajo) que a un aerófono. Aún era maestro de capilla Francisco Rueda (1750-1769), y en su repertorio no figura ninguna pieza que incluyera de manera explícita el serpentón. Ugalde siguió tocando el “serpentón” por lo menos hasta 1782, cuando Luciano Cordero solicitó suplir las “fallas del que toca el serpentón [Ugalde]... por ausencias y enfermedades”. Además

⁹⁹⁰ Ninguno de los instrumentos de viento aquí analizados utilizó pistones, ya que ésta es una invención del primer tercio del siglo XIX.

⁹⁹¹ Pedrell, *Diccionario técnico de la música*, p. 416. Voz: “Serpentón”.

⁹⁹² Roubina refiere un “inventario de ‘instrumentos de música’ en la catedral de Puebla, de 1776, en el que se aprecia: “Serpentón, q[ue] lo volvieron contrabajo” (ACCP, Inventarios, 29 de febrero de 1776, f. 87r)”. Véase Roubina “El tololoche en las artes de México...”, p. 117.

⁹⁹³ AHAG, *Libro de inventario de todos los bienes y alhajas...*, “Los Instrumentos de música”, fol. 275.

⁹⁹⁴ AHAG, AC, L 11, 03 de agosto de 1757, fol. 220v.

⁹⁹⁵ AHAG, AC, L 12, 14 de Noviembre de 1766, fol. 053f.

de tocar el instrumento, Cordero atendería como “librero” además de cantar, por lo que “toda la plaza se compone de ciento y veinte y cinco pesos”.⁹⁹⁶ Ugalde y Cordero lo ejecutaron alternadamente hasta fin de la década, y luego se les sumó Juan José Casasola.⁹⁹⁷ Y al cerrar el siglo (1800), el cantor y compositor, Ignacio Ortiz de Zárate (que ingresó a la capilla en 1785), amplió el ofrecimiento de sus servicios para “enseñar a los niños a solfear y cantar..., y a suplir las faltas de violón, serpentón, violín, viola y timbales”.⁹⁹⁸

Por otra parte, el citado flautista José Antonio de los Ríos, había heredado de su padre, en 1789, varios instrumentos, entre ellos “dos ternos de trompas, dos serpentones, tres violones, una flauta y un violín”.⁹⁹⁹ Como se mencionó líneas arriba: si en algunas ocasiones “serpentón” parece referir a violón o contrabajo, en este caso de la herencia de De los Ríos, al nombrar de manera diferenciada “dos serpentones” y “tres violones”, considero que los primeros refieren al aerófono, mientras que los segundos, está claro que aluden a las cuerdas frotadas. Esto parece indicar que el aerófono serpentón sí fue utilizado en la catedral tapatúa, hacia el último tercio del siglo XVIII, y posterior.

La única obra del repertorio conocida hasta ahora que registra una parte para “serpentón”, data de 1773 y es de la autoría de José María Placeres, maestro de capilla de la catedral, que llegó de la de Puebla en 1770.¹⁰⁰⁰ Se trata de la Misa a 4 voces, *Asumpta est*, dedicada a la virgen María,¹⁰⁰¹ está instrumentada con

⁹⁹⁶ AHAG, AC, L 13, 7 de noviembre de 1782, fol. 35f-35v.

⁹⁹⁷ AHAG, AC, L 14, 27 de enero de 1789, 61 v, 62 f; AHAG, AC, L 14, 17 de febrero de 1789, 67f, 67v; AHAG, Cuadrante de coro, 1789. Roubina, *El responsorio Omnes Moriemini...*, p. 43ss. Menciona que antes de venir a Guadalajara, Casasola ofreció en venta música manuscrita a la catedral de Durango, y que desde 1789 fue “serpentionista” en Guadalajara.

⁹⁹⁸ AHAG, AC, L 15, 24 de septiembre de 1800, fols. 123v, 124f. La plaza de “serpentón” siguió registrándose en los Cuadrantes de coro de 1811, 1812, 1815, 1824 (Juan Casasola); 1827-1831 (Pedro Ochoa). Hacia mediados del siglo desapareció de la capilla, tal vez sustituido por el bugle (1850).

⁹⁹⁹ ARANG, Bienes de difuntos, c-262, exp. 9, p-2872, *Autos de inventarios formados a bienes que quedaron por fallecimiento de Luis Antonio de los Ríos, vecino de fue de esta ciudad*, 11 de mayo de 1789, fol. 4f.

¹⁰⁰⁰ Véase Durán, *Música y músicos de la catedral de Guadalajara...*, pp. 212-215.

¹⁰⁰¹ AHAG, Fondo musical, GDL0048. En realidad, son pocas obras en las que se registra de manera explícita la parte para un serpentón. Todavía durante la segunda mitad del siglo XVIII las partes escritas en clave de Fa en cuarta línea no siempre especificaban el instrumento que debía ejecutarlas, aunque evidentemente tenía que

violines y flautas, e incluye la indicación: “ripianos ad libitum”, lo que significa que las voces del segundo coro, o el complemento instrumental¹⁰⁰² de apoyo, puede ejecutarse con cualquier instrumento que se encuentre disponible, o bien, suprimirse si así lo desea el cantor, instrumentista o el maestro de capilla. Dicho en otras palabras, la anotación ad libitum (“a voluntad”) es lo opuesto a “obligato” y da entera libertad de incluir o excluir determinado instrumento, que en este caso se indica para el “acompañamiento”, de registro grave, que puede ser ejecutado por el órgano, el clave o el arpa, debido a que está cifrado. La parte del “serpentón” es (salvo breves pasajes) casi una duplicación de la voz del “acompañamiento”, lo cual explica su carácter ad libitum. Y a juzgar por algunos complejos pasajes saturados de dobles corcheas que su ejecución exigiría la capacidad de un músico habilidoso, la escritura sugiere que pudo haber sido compuesta para un instrumento de cuerda (violón o contrabajo), más que para uno de viento (bajón, fagot o serpentón), aunque no resulta imposible que un diestro serpentonista pudiera ejecutarla. La indicación ad libitum para el acompañamiento, pues, deja abierta la posibilidad de que un cordófono o un aerófono pudiera encargarse de la voz del bajo, aunque me inclino a creer que fue el segundo el que sonó en la iglesia catedral.

La presencia del serpentón aerófono parece constatarse con la documentación presentada, no obstante haber convivido con el contrabajo, presencia que también se constata incluso con documentos iconográficos, como se verá en la última parte de este trabajo.

ser uno de registro grave. El siglo XIX se hizo más explícita la parte correspondiente a este instrumento. Véase, por ejemplo, el *Himno consagrado a María Santísima de Guadalupe* (1831), de José Antonio Gómez, organista de la catedral de México, que incluye la dotación: “requinto, 2 clarinetes, piccolo, 2 octavinos, bugle, 2 trompas, 2 clarines, 2 fagotes, *serpentón*, coro a 3 y bajo”. En John G. Lazos, *José Antonio Gómez y Olguín (1805-1876) y su Catálogo musical: Un acercamiento a la práctica musical del México decimonónico*, Conaculta, México, 2015, p. 34. Véase también la *Misa de difuntos* (1819) de Vicente Palacios, maestro de capilla de la catedral de Granada, escrita para nueve voces e incluye “dos violines, dos flautas, dos trompas, trombón, *serpentón* y acompañamiento”; otra de sus obras con serpentón es: Ofertorio fúnebre de Palacios”. En José López-Calo, *Catálogo del Archivo de música de la catedral de Granada*, vol. I. Catálogo (I), Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1991, p. 125.

¹⁰⁰² Pedrell, *Diccionario técnico de la música*, p. 399. Voz: “Ripieno”.

El Color y la Forma de la Música

Notas sobre iconografía y morfología instrumental

El interés en el presente apartado responde a la necesidad de mostrar un referente visual que complete de manera por lo menos acercada, a la idea de las formas instrumentales de las que se ha hablado en los apartados anteriores. Si bien el poseer un cierto conocimiento de cultura general podría dar luz sobre la morfología de los instrumentos más comúnmente utilizados, no sucede así con otros que incluso cayeron de desuso desde aquellos lejanos tiempos, poco después de sus años de gloria y primacía. Incluso, hay que decirlo, la realidad del estado que impera en la conservación de instrumentos antiguos no es nada halagadora en México, ni mucho menos en el occidente del país. Se conocen muy pocos ejemplares que puedan aportar mayores datos para su conocimiento, por lo que siempre será una sugerencia pertinente y necesaria el “buscar más allá de la evidencia física de los artefactos conservados”. Y una de esas evidencias que mucho podría aportar al estudio y conocimiento de los instrumentos musicales son las representaciones visuales como la pintura, el grabado, escultura, publicaciones, así como la multiplicidad de imágenes registradas en partituras y otros documentos. Los aspectos iconográficos de estos registros son de primera importancia.

En este apartado se realiza un acercamiento a los instrumentos desde lo visual, con el único fin de detectar aspectos morfológicos, así como su contexto musical y su vinculación con el ejercicio litúrgico, entendido esto en su conjunto como una práctica cultural. En este sentido, es menester hacer un par de aclaraciones sobre los significados simbólicos y los concretos de las escenas musicales registradas en la plástica novohispana. Muchas de estas obras parten de la idea neoplatónica, y a su vez pitagórica, de que “el movimiento de los planetas produce sonidos inaudibles” para los humanos, de manera que para hacerlos perceptibles de algún modo, se recurre a su representación visual, sea pictográfica, escultórica o alguna otra. En ese sentido, podríamos decir que estas representaciones tienen una función didáctica. Desde la Edad Media se consideraba que eran “los ángeles o las musas” los que se encargaban de dicho movimiento planetario, y para hacer audible a los hombres esa armonía celestial, la transmitían a través de la música, de ahí la idea de que la “música simboliza la perfección del universo”, y eran los ángeles los encargados de la comunicación entre dios y los hombres, a través de la música.¹⁰⁰³

Se conocen infinidad de cuadros y representaciones que expresan con toda claridad esta idea, y lo que hay que advertir de ellos es que no albergan intensión

¹⁰⁰³ Drew Davies, “La armonía de la conversión: ángeles músicos...”, p. 45.

alguna de describir o explicar las prácticas musicales humanas de ningún tipo (sagradas o profanas), sino de visualizar el pensamiento medieval neoplatónico en el que la “música celestial” era la creación sonora superior y era a su vez una de las tres partes en las que se había dividido el arte sonoro, a saber: la mundana (que refiere a los mundos, la celestial); la humana (la “natural”, la creada por el hombre con la voz: canto); la instrumentalis (la “artificial”, la que “se halla establecida en determinados instrumentos como la cítara, o las tibias...”).¹⁰⁰⁴

Imagen IV-1. Martirio de Santa Margarita –detalle– (h1684-1686). Cristóbal de Villalpando (h1649-1714). Catedral de la Ciudad de México.



Fuente: Juana Gutiérrez Haces (et al.), *Cristóbal de Villalpando*, Ed. Fomento Cultural Banamex, A.C., IIE-UNAM Conaculta, México, 1997, pp. 200

Dichos sonidos inaudibles (“armonía celestial”) equivalen a lo que en teoría de la música se conoce como “intervalos consonantes”, que eran los más socorridos en el antiguo canto llano (en disputa con el discantus),¹⁰⁰⁵ argumentando precisamente que estos intervalos constituían la “música perfecta”. Es evidente que estas representaciones enarbolan discursos metafóricos, místicos y alegóricos cuya riqueza radica, entre otras cosas, en una especie de poetización del pensamiento medieval cristiano.

¹⁰⁰⁴ Boecio, *Sobre el fundamento de la música*, Ed. Gredos, España, 2009, p. 77.

¹⁰⁰⁵ Hoppin, Richard, 2000, *La música medieval*, Ed. Akal, España, p. 519.

Esta primera diferenciación nos aclara que no todas las representaciones pictóricas explican prácticas musicales de la época en la que fueron elaboradas, sino más bien que algunas de ellas deben ser leídas como textos iconográficos que simbolizan cierto “orden universal” o “armonía espiritual”.¹⁰⁰⁶

Imagen IV-2. El Triunfo de la Iglesia –detalle– (1701-06). Cristóbal de Villalpando (h1649-1714), Sacristía de la Catedral de Guadalajara.



Fuente: Nelly Sigaut, “La sacristía: historia de un espacio relevante”, en Arturo Camacho B., *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo III, El Colegio de Jalisco, México, 2012, pp. 183-245

No hacer esta diferenciación, ha provocado que algunos investigadores consideren estas obras pictóricas como fuentes para la organología (estudio de los instrumentos musicales), cuando en realidad, en términos generales podrían aportar más a la historia de la filosofía o mitología cristiana. No obstante, esta diferenciación no debe ser tajante en sentido estricto puesto que la observación minuciosa podría arrojar que si bien las “circunstancias” en las que son ejecutados tales instrumentos pueden ser “imaginadas”, los instrumentos podrían corresponder a la realidad, siempre y cuando se pueda constatar y conocer la

¹⁰⁰⁶ Drew Davies, “La armonía de la conversión: ángeles músicos...”, p. 39. Incluso los instrumentos retratados en algunos cuadros (de los que citaré enseguida) corresponden a los mencionados en los salmos atribuidos a David. Véase *El libro de los Salmos*, edición de José González Brown, Porrúa, Col. Sepan cuántos, núm. 48, México, 1992. También Isidro Gomá e Cl. Fillion, *El Nuevo Salterio*, Ed. Subirana, Barcelona, 1914.

Imagen IV-3, IV-4. Lo alegórico y lo concreto.



Fuente: AHCG, Fondo musical, Libro de coro (1741). Juan de Dios Rodríguez Leonardo: "feciebat"; Sebastián Carlos de Castro: "inventor y escritor".

naturaleza del modelo, o bien, que dichas “circunstancias” permitan identificar elementos vinculantes con las prácticas musicales de las que hablan los documentos.¹⁰⁰⁷ Y es éste uno de los puntos centrales de la iconografía musical que

¹⁰⁰⁷ Evguenia Roubina, “Apropiaciones de la iconografía musical europea como recurso para el estudio de la música novohispana: reflexiones en torno a una imagen”, en

aspira a ser fuente histórica para la organología: que la imagen representada corresponda con la práctica musical, que en la medida de lo posible será el objetivo en el presente apartado, sujetándome a la disponibilidad de las representaciones plásticas.

Los instrumentos: Sus nombres y su imagen

Como quedó dicho líneas arriba, el problema de llamar a las cosas por su nombre es algo que se padece en la historia general, y en el caso de la Nueva España empezó desde los primeros años afectando desde luego a la música, a los músicos y sus instrumentos. Valga sólo como un ejemplo temprano (siglo XVI) lo registrado en el Códice Texupan,¹⁰⁰⁸ en el que un aerófono del tipo corneta, de tubo curvado, es representado con la misma imagen en más de dos ocasiones y es nombrado en una como “trompeta”, mientras que en otra como “sacabuche”. Amén de otros varios casos similares.

Sobre los primeros aerófonos tratados en este capítulo podríamos ejemplificar el desarrollo y evolución de las trompetas o trompetillas que desde el siglo XVI encontramos su representación iconográfica como instrumento recto, de longitud variable, como lo muestran las pequeñas estatuas montadas sobre el órgano de la catedral de Morelia (1733), reconstruido hacia 1783,¹⁰⁰⁹ similares a las del órgano de Puebla, concluido hacia 1722,¹⁰¹⁰ y al de la ciudad de México, 1735-36,¹⁰¹¹ similar también a la imagen pintada en el muro del templo de Santo Domingo en la misma ciudad. Cabe aclarar que con el nombre de “trompeta”,¹⁰¹² la documentación refiere a varios instrumentos diferentes, pero no es el objetivo en este apartado esclarecer tal problema, baste por ahora señalar

Cuadernos de Iconografía Musical, vol. III, núm. 1, agosto de 2016, pp. 104-106. La autora sostiene que los modelos de las pinturas novohispanas, aun tratándose de imágenes europeas (considerando las condicionantes geográficas y cronológicas) éstas pueden proporcionar “evidencias referentes a las prácticas y la estética musical del virreinato” (p. 107).

¹⁰⁰⁸ *Códice Sierra Texupan* de la Mixteca Alta de Oaxaca. Se trata de un libro de gastos del pueblo de Santa Catalina Texupan (1551-1564). Disponible en <http://bdmx.mx/documento/codice-sierra-texupan> Consultado el 13 de febrero de 2017.

¹⁰⁰⁹ Guerrero, *El órgano histórico en Michoacán...*, p. 141.

¹⁰¹⁰ Patricia Díaz Cayeros, “El órgano de Félix Izaguirre y los organistas de la catedral de Puebla”; en en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *I Coloquio Musical: Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, México, 2006, p. 245.

¹⁰¹¹ Guzmán Bravo, *Los órganos gemelos...*, p. 158.

¹⁰¹² Además de otros como: trompa, trompetilla, cornetín o cornetilla.

que esta trompeta recta, podemos considerarla como el punto de partida para descubrir la evolución formal del instrumento, que tras una serie de modificaciones en el diseño del tubo que facilitaron su uso en espacios cerrados, llegó hasta la forma curva y enroscada en el siglo XVIII, transformada en las llamadas trompas o cornos.

Imagen IV-5. **Trompeta.**



Fuente: Templo de Santo Domingo. Órgano del templo de Santo Domingo Ciudad de México.

Imagen IV-6. **Trompeta-corno.**



Fuente: Filippo Bonanni, Gabinetto amonici pieno d'istromenti sonori, Roma, 1722

Imagen IV-7. Oboe.



Fuente: Filippo Bonanni, *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori*, Roma, 1722

El oboe (Imagen IV-7), nombrado algunas ocasiones como “abuey”,¹⁰¹³ constituyó una de las transformaciones más significativas junto con el violín y el corno, pues fueron la tríada de la gran transformación de las capillas novohispanas debido a que estos tres instrumentos lograron crear un lenguaje idiomático con el que se identificaron algunos géneros sacros como los responsorios, hacia la segunda mitad del siglo XVIII, lo cual puede notarse en la obra de Pedro Regalado Támez e Ignacio Ortiz de Zárate para el caso de Guadalajara,¹⁰¹⁴ y Manuel Delgado, José Carrasco y el propio Gavino Leal para el caso de la catedral vallisoletana (véase *supra*). Los tres instrumentos formaban pequeñas agrupaciones que sustituían al órgano en las procesiones o dentro del propio recinto. Además, el oboe y el violín eran intercambiables tocando la voz aguda. Por su sonoridad generada por la doble lengüeta y el tubo cónico, se convirtió en el sucesor natural de la chirimía (de hecho, tuvo su origen en él), que sonó durante todo el siglo XVIII y casi todo el siguiente. Fue de las primeras sonoridades aerófonas

¹⁰¹³ AHAG, AC, L 9, 27 de abril de 1723, fol. 025v, 026f.

¹⁰¹⁴ Véase el repertorio de la catedral tapatía. Habría que incluir al maestro de capilla Vicente Ortiz de Zárate, al iniciar el siglo XIX, quien compuso una considerable cantidad de obra para este trío instrumental: violines, oboe y trompas.

novedosas que se introdujeron en las orquestas,¹⁰¹⁵ y en las capillas novohispanas dieciochescas.

Imagen IV-8. Arcángel tocando bajón.



Fuente: Artesón del templo de San Bartolomé Cocucho, Mch, Siglo XVIII.

Imagen IV-9. Fagot-Bajón.



Fuente: José Andrés Gastón y Ballesteros. Cantoral, 1760 Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán, Edo. de México. En Evguenia Roubina, "Apropiaciones de la iconografía musical...", pp. 103-104.

¹⁰¹⁵ Alison Latham (coord.), *Diccionario enciclopédico de la música*, FCE, México, 2009, p. 1075. Voz: "Oboe".

El fagot dominó las líneas graves durante buena parte del siglo (Imagen IV-8 y IV-9). Si el oboe es el más agudo de la familia de los aerófonos de doble lengüeta, el más grave es precisamente el fagot,¹⁰¹⁶ y este detalle explica en buena parte su ingreso a la capilla después del oboe, debido a la unidad tímbrica lograda, y al balance sonoro con respecto del órgano. La transformación física del bajón hacia el fagot está en el marco de la “reconstrucción general de todos los instrumentos de aliento madera”¹⁰¹⁷ llevada a cabo en Europa central hacia el siglo XVII. Prácticamente, la transformación del bajón dio como resultado el fagot, de sonido menos áspero con el que se logró mayor profundidad (registros más graves) en menor longitud del instrumento, pues se sumaron dos tubos paralelos unidos en su parte inferior, a diferencia del antiguo bajón, hecho de una sola pieza que (aunque con doble recorrido del aire en su interior) en su extremo se montaba el tudel con la lengüeta de doble caña. Otra diferencia es que el fagot gozó de partes escritas específicamente para el instrumento, mientras que su antecesor bajón sólo acompañaba ad libitum el canto llano, en la línea del bajo. Es importante insistir en que, tras la incorporación del fagot, éste fue nombrado con el antiguo nombre de “bajón”, por su sorprendente similitud y funciones, con lo que se originaron serios problemas para la organología histórica.

La flauta travesera fue otro de los instrumentos con los que se aspiró a mantener la unidad del timbre en el conjunto. Quedó expuesto el problema de la identificación del instrumento y su diferenciación de la flauta dulce, aunque no resuelto del todo aún. Es de embocadura pero sin aeroducto; con el filo dispuesto de manera perpendicular al cuerpo del instrumento, con el novedoso diseño de sección cónica que sustituyó el cilíndrico, con orificios adicionales manipulados con llaves, y seccionada en tres o cuatro partes para tocar en diferentes tonalidades con la misma digitación.¹⁰¹⁸ (Imagen IV-10, Imagen IV-11) Toda esta tecnología favoreció para que el flautista, con menor esfuerzo, produjera un sonido más potente y con mayor cuerpo. Inicialmente se privilegió la madera para su construcción, y es casi seguro que fue en este material las que se ejecutaron en las capillas estudiadas, de las que se conocieron dos tamaños: tenor y sopra-

¹⁰¹⁶ Tranchefort explica que “La palabra ‘oboe’ –del francés ‘haut-bois’– apareció en Europa en el siglo XV: los ‘haut-bois’- de timbre agudo y penetrante, se oponían a los ‘grot-bois’, más sordos y graves, que son los antepasados del fagot y del contrafagot”. Véase Tranchefort, *Los instrumentos musicales en el mundo*, p. 245.

¹⁰¹⁷ Alison Latham (coord.), *Diccionario enciclopédico de la música*, FCE, México, 2009, p. 567. Voz: “Fagot”.

¹⁰¹⁸ Francois-René Tranchefort, *Los instrumentos musicales en el mundo*, Ed. Alianza Música, España, 1985, p. 216.

Imagen IV-10 y IV-11. Flauta traversa.



Fuente: Anónimo. Biombo: Escena de un sarao en una casa de campo de San Agustín de las Cuevas. Museo Nacional de Historia, INAH. En Gustavo Curiel y Antonio Rubial, "Los espejos de lo propio y usos privados en la pintura virreinal", en Gustavo Curiel (et al.), *Pintura y vida cotidiana en México: siglos XVII-XX*, Fomento Cultural Banamex, México, 2002, pp. 60-61.

no, ésta última afinada una octava más alta, conocida también como flautín, octavino o piccolo.¹⁰¹⁹ (Imagen IV-12 y IV-13). José María Placeres fue uno de los maestros de capilla y compositor que explotó la sonoridad del instrumento desarrollando sendos pasajes en dúo con los violines, incluso, acompañando pasajes a solo en la voz soprano ("tiple a solo").¹⁰²⁰

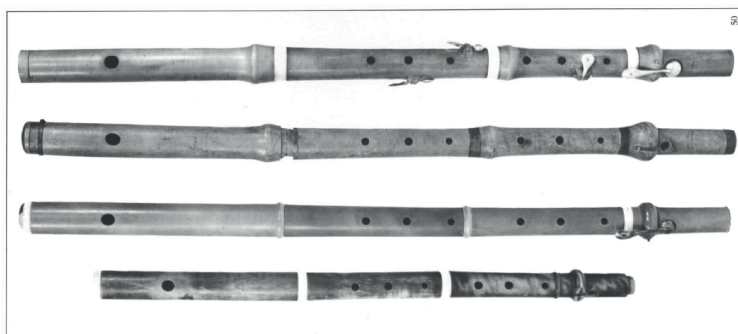
De los vientos metal, el clarín, (Imagen IV-14) junto con la trompa, fue de los que dio a la capilla mayor volumen, aunque con menor cuerpo que la trompa. Las primeras modificaciones fueron enroscando el tubo recto de la trompeta, además de ampliar el pabellón, procurando un mejor manejo en los espacios cerrados sin perder sonoridad en los espacios abiertos (ver Imagen III-1). En el citado cuadro anónimo de 1738 sobre el traslado de las monjas del convento dominico, en Valladolid, se puede apreciar a un clarinista y un tamborilero que se integran a la procesión: "la fiesta, los cohetes y las colgaduras, la música y la severa presencia de las imágenes".¹⁰²¹ Es probable que haya sido un mayor número

¹⁰¹⁹ Martínez Villar explica que en España, a principios del siglo XVIII, la familia de la flauta contaba con un amplio número de variantes que lentamente fueron cayendo en desuso, hasta que hacia la segunda mitad del siglo quedó con mayor demanda la llamada "flauta de concierto" (tenor), las más agudas, arriba mencionadas. Véase Sofía Martínez Villar, *El repertorio para flauta a solo del siglo XVIII al siglo XX. Historia, análisis y proyección*, Universitat de Barcelona, España, p. 62.

¹⁰²⁰ AHAG, Fondo musical, GDL0058: Himno *Vexilla regis. O crux ave spes*.

¹⁰²¹ Nelly Sigaut, "EL traslado del Convento de las monjas de Santa Catalina de Siena en Valladolid en 1738", en Nelly Sigaut (edit.), *La pintura virreinal en Michoacán. Vol. I*, El Colegio de Michoacán, México, 2011, p. 378.

Imagen IV-12. Flauta traversa. Siglo XIX



Fuente: Laurence Libin, American instruments in The Metropolitan Museum of Art, New York, 1985, p. 70

Imagen IV-13. Flauta traversa. Siglo XX.



Fuente: Colección particular

Imagen IV- 14. Clarín.



Fuente: Nicolás Becerra y Juan Becerra (siglo XVII). Pinacoteca del Convento de San Agustín, Mbrelia, Mchoacán.

músicos puesto que la pintura fue mutilada; estos dos ejecutantes aparecen en la orilla inferior derecha, y parecían tener a su lado otras personas que por lo menos portaban el mismo atuendo que los filarmónicos.

Como quedó dicho, las trompas son sin duda una de las tres modificaciones tímbricas más importantes, junto con el oboe y los violines. (Imagen IV-15) En el repertorio novohispano se puede apreciar que tuvo una mayor aceptación en las capillas. Una novedad de la trompa con respecto del clarín era que el tubo de aquélla había sido “enrollado en círculo”, de tal manera que la boquilla y el pabellón quedaban hacia el mismo lado.¹⁰²² Y del mismo modo que el clarín podía modificar la altura y el timbre de sus notas haciendo variar de la presión del aire para conseguir los armónicos, la trompa presentaba además la ventaja de que dicha modificación de la altura podía ampliarse aún más “tapando” y “destapando” parcial o totalmente con la mano derecha el pabellón del instrumento, gracias a la posición de éste con respecto del ejecutante, con lo que lograba también “llenar algunos intervalos entre los armónicos”, es decir, ampliar el número de sonidos dentro de su tesitura.¹⁰²³

Imagen IV-15. Trompa (corno).



Fuente: Filippo Bonanni, *Gabinetto armonici pieno d'istromenti sonori*, Roma, 1722

¹⁰²² Contreras Arias, *Atlas cultural de México: Música*, p. 114.

¹⁰²³ Sachs, *Historia universal de los instrumentos musicales*, p. 405.

Imagen IV-16 y IV-17. Trompa (corno).



Fuente: José Antonio de Castro. Ofertorio: Domine Deus salutis meae (1794). AHAG, Fondo musical, GDL0060

La portada del Ofertorio de Antonio Castro (1794), *Domine Deus/ Salutis Mæ* (para violines, trompas, bajo y acompañamiento de órgano),¹⁰²⁴ se puede apreciar entre los ornamentos de acantos que la enmarcan (Imagen IV-16, Imagen IV-17), algunos instrumentos como la trompa que aparece junto con el violín o viola (a juzgar por el tamaño y la proporción), del lado izquierdo, mientras que del derecho se aprecia un laúd de cabezal angulado, y una flauta, al parecer, travesa. Por otra parte, Roubina realiza un interesante análisis a partir de una imagen encontrada en un libro de coro de la autoría manuscrita de José Andrés Gastón y Ballesteros (1760).¹⁰²⁵ En ella se distingue un conjunto musical que presumiblemente, según sostiene Roubina, se trata de la capilla musical de la catedral de México que, aunque representada por ángeles, expresa con claridad tanto la morfología instrumental, la disposición de los músicos, así como las técnicas de ejecución.¹⁰²⁶ Por ahora, consideremos que la trompa está muy bien representada en el conjunto, aunque la técnica de ejecución sea más que discutible (como la disposición de los instrumento en la tribuna), al orientar el pabellón hacia la parte superior, lo que implica un difícil manejo y equilibrio, además

¹⁰²⁴ AHAG, Fondo Musical, GDL0060.

¹⁰²⁵ Roubina, “Apropiaciones de la iconografía musical...”, pp. 103-104.

¹⁰²⁶ Roubina, “Apropiaciones de la iconografía musical...”. La autora sostiene que dicha imagen “no obstante estar inspirad[a] en las imágenes de la Biblia ilustrada de los hermanos Klauber, contribuye al estudio del pasado de la música en México por ofrecer evidencias de diferentes tipos: organológica, musicológica y teológico-filosófica, cuyo carácter y nivel de confiabilidad, determinados a partir de su relación con fuentes fehacientes de otra índole, le otorgan a esta fuente figurativa un indiscutible valor testimonial”, p. 117.

de no aprovechar la manipulación de la altura con la obturación del pabellón. Pese a ello, en términos morfológicos podemos notar claramente la diferencia entre ésta y el clarín, ubicado en la parte inferior de la trompa y el contrabajo.

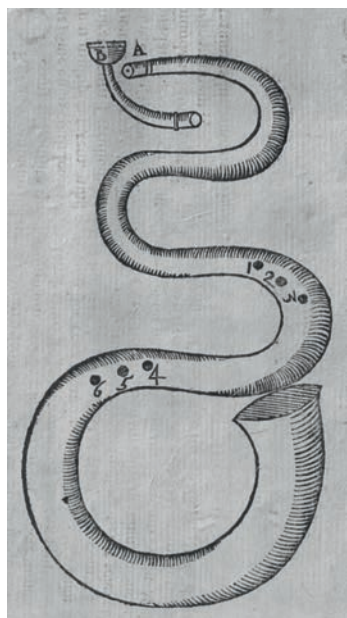
El polémico y confuso serpentón fue creado “como contrabajo de la familia de la corneta”,¹⁰²⁷ es decir, similar a la relación tímbrica entre el oboe y el fagot, o entre el violín y el contrabajo. (Imagen IV-18, Imagen IV-19) A lo antes dicho, sólo restaría agregar que, el hecho de que las capillas estudiadas contaran entre sus filas con oboes y flautas (vientos de rango medio-agudo), clarines y trompas (vientos medios), hace factible que se incluyeran además los aerófonos graves como el fagot y el serpentón. Y aunque en Europa parece haber tenido considerable aceptación,¹⁰²⁸ la iconografía novohispana no ha sido amigable en mostrarnos el ejercicio del serpentón, aunque sí aparece en los tratados musicales como lo muestran las obras del citado musicólogo español del siglo XIX, Felipe Pedrell, Bonanni y Kircher, todas ellas conocidas en la Nueva España y el México Independiente.¹⁰²⁹ Llamar “bajo” o “contrabajo” a cualquier instrumento de registro grave destinado a acompañar el canto de los coros, fue más que común en la práctica escrituraria del Nuevo Mundo, y más tratándose de escribanos no especializados o conocedores de la cultura musical. (Imagen IV-20) Afortunadamente se cuentan con algunos testimonios que aportan luz sobre la puesta en práctica del aerófono serpentón en la Nueva España. Fray Servando Teresa de Mier, cuando escribía en su defensa contra la condena que el arzobispo Núñez de Haro le había hecho en 1795, dejándolo en una “prohibición universal de predicar y sacramentar”, expresó que “tenía que pagar cuatro eclesiásticos que me ayudasen, el sacristán, el suizo que con su forniture y alabarda impide cual-

¹⁰²⁷ Sachs, *Historia universal de los instrumentos musicales*, p. 401.

¹⁰²⁸ Palmer sostiene que fue usado desde finales del siglo XVI hasta por lo menos a mediados del XIX (“used from the end of the 16th century through at least the middle of the 19th century”). Véase Philip R. Palmer, “In defense of the serpent”, en *Historic Brass Journal*, vol. 2, 1990, p. 132.

¹⁰²⁹ Ignacio Osorio Romero, *La luz imaginaria. Epistolario de Atansio Kircher con los novohispanos*, UNAM, México, 1993, pp. XI-XIX. Y Jacques Lafaye, “Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Cortesano y disconforme”, en *Signos Históricos*, núm. 6, julio-diciembre, UAM-Iztapalapa, 2001, pp. 9-22. La obra de Atanasius Kircher, *Musurgia* (1650), se distribuyó con notable eficacia en el mundo católico, debido a que en 1652 se reunieron en Roma “más de 300 jesuitas... para elegir un nuevo Superior General”, y al regresar a sus respectivas diócesis, todos se llevaron un ejemplar. Nelly Sigaut, “La música celestial en la catedral de México”, en *Entre cielos e infiernos: memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz, Bolivia, Fundación Visión Cultural, 2010, p. 151.

Imagen IV-18 y IV-19 **Serpentón.**



Fuente: Atanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, Roma, 1650



Fuente: Filippo Bonanni, *Gabinetto armonici pieno d'istromenti sonori*, Roma, 1722

quier escándalo o tropelía en la iglesia, los dos cantores que... dirigen los coros del pueblo y el músico que, con un bajo en figura de serpentón, les da los tonos, a más de todos los gastos necesarios al culto".¹⁰³⁰ Esta cita parece indicar que por lo menos en el siglo XVIII novohispano el instrumento tuvo su mayor aprovechamiento acompañando a las voces graves (cantollanistas), idea que comparte el reconocido musicólogo alemán Curt Sachs, quien sostiene que hacia el siglo XVIII el serpentón "se limitó a acompañar el canto llano en las iglesias católicas", siendo así hasta el siglo XIX,¹⁰³¹ como se confirma con la documentación presentada y el algunas obras plásticas. Pero entonces, la citada obra de José María Placeres seguirá siendo un dilema a resolver, pues por lo menos en el pa-

¹⁰³⁰ Citado en Christopher Domínguez Michael, *Vida de Fray Servando*, Ed. Era, Conaculta, INAH, México, 2005, pp. 195-196. Las cursivas son mías.

¹⁰³¹ Curt Sachs, *Historia universal de los instrumentos musicales*, Ed. Centurión, Buenos Aires, 1947, p. 401. Esta estrecha relación de los instrumentos graves y los coros tal vez se deba a que en el ámbito hispanoamericano no resultaba tan fácil encontrar cantores de registros graves, por lo que había que reforzar esta parte con los instrumentos, a diferencia, por ejemplo, de los pueblos de Europa del Este (Rusia, Balcanes...) en donde por su fisonomía las voces graves abundan.

pel, el serpentón está plenamente integrado a la capilla, apoyando la voz grave no del canto (ni doblando la voz), sino de un acompañamiento independiente. (Imagen IV-21)

Imagen IV-20. **Contrabajo-Bajo.**



Fuente: José Antonio Castro, Leción de difuntos: *Parce mihi, domine*, AHCG, Fondo Musical: Cat.Gdl.0160

Imagen IV-21. **Serpentón.**



Fuente: José María Placeres, Msa a 4 voces *Asumpta est*, AHAG, Fondo musical, GDL0048

El Triunfo de la Lira y el Clarín

Por último, se proponen algunas reflexiones sobre los significados de estas transformaciones sonoras. Si partimos de la idea de “triumfo”, vinculada a la idea de “modernidad”, para muchos esta “modernidad” occidental tuvo su origen en el Concilio de Trento (1545-1563) entendido éste como la política de la Contrarreforma frente a los embates luteranos (Reforma protestante).¹⁰³² Y aunque pudiera parecer una paradoja o contradicción al considerar que por una parte, Reforma significó “modernidad”, mientras Contrarreforma (Concilio de Trento) significó tradición y continuidad,¹⁰³³ lo cierto es que la Iglesia católica con dicho Concilio impuso una serie de medidas que al paso de los siglos fue cultivándolas como pequeños “triumfos” con los que creía cumplir su misión redentora. En ese mismo sentido, Emile Male sostiene que “durante siglo y medio, la lucha contra el protestantismo ocupó todos los instantes su pensamiento [de la Iglesia católica]”.¹⁰³⁴ Y una de los diversos medios para lograr esos triunfos fue el arte: “El arte de la contrarreforma defiende todo los dogmas atacados por los protestantes. Se dedica a exaltar a la virgen”.¹⁰³⁵ Empezaron a producirse cuadros alusivos a los triunfos de los santos (san Pedro, san Pablo...); a la virgen,¹⁰³⁶ y son por demás conocidos los triunfos de los ángeles y arcángeles.¹⁰³⁷ Y habrá que decirlo de una vez: fue el Concilio tridentino el que dispuso que se establecieran formalmente las capillas de música en todo el orbe hispánico, con un amplio corpus de ordenanzas para cantores y ministriles. Por lo tanto, el Concilio marca también el inicio de la práctica musical regulada, en el marco de un proyecto contrarreformista.¹⁰³⁸

¹⁰³² Véase Juan Ortega y Medina, *Reforma y modernidad*, Edición de Alicia Mayer González, UNAM, México 1999.

¹⁰³³ Cfr. Guillermo Zermeño, “Historia, experiencia y modernidad en Iberoamérica, 1750-1850”, en Javier Fernández Sebastián (dir.), *Diccionario político y social del mundo iberoamericano La era de las revoluciones, 1750-1850. [Iberconceptos-I]*, Fundación Carolina, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2009, p. 554.

¹⁰³⁴ Emile Male, *El arte religioso. Del siglo XII al siglo XVIII*, FCE, México, 1952, p. 160.

¹⁰³⁵ Male, *El arte religioso...*, p. 161.

¹⁰³⁶ Male explica que “En la catedral de Nápoles hay un fresco de Domenichino que representa el *triumfo* de la virgen sobre la Reforma”; Male, *El arte religioso...*, p. 161.

¹⁰³⁷ Véase Nelly Sigaut, “La música celestial en la catedral de México”, en *Entre cielos e infiernos: memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz, Bolivia, Fundación Visión Cultural, 2010.

¹⁰³⁸ Habría que aclarar que esta disposición no incluía la legislación exacta y estricta sobre la música en sí. véase Durán Moncada, “Entre la norma y la práctica. Músicos

Y en este mismo tenor, sería interminable la lista de obras escritas entre los siglos XVI y XVIII que aluden a esta idea, baste mencionar tan solo algunas: Andrés Pérez de Rivas, *Historia de los triunfos de nuestra santa fe* (1645); Carlos Sigüenza y Góngora, *Triunfo parténico* (1683); José Luis de Velasco y Arellano, *Católico triunfo y nacimiento de gracias* (1712); Juan José González Batres, *El triunfo de la sabiduría por debajo de la cuerda* (1758), entre muchas otras. Más allá de las particularidades de cada una de estas obras, se percibe en ellas un claro halo victorioso y de supremacía que constata la misión que la Iglesia católica aseguraba tener, actitud propia de la literatura triunfalista novohispana. Un estudio erudito de Nelly Sigaut, destaca que en un intento de renovación ornamental de la sacristía de la catedral de México, en la década de 1680, los capitulares propusieron un “programa iconográfico” que estaba encaminado a exaltar la figura de san Pedro a través de promover su culto en sus capillas, y con ello establecer su cátedra.¹⁰³⁹ Dicho programa contemplaba, principalmente, la creación de varios oleos que serían montados en la sacristía, y uno de ellos fue precisamente *El triunfo de la Iglesia o de la religión*, realizado por el célebre pintor novohispano Cristóbal de Villalpando,¹⁰⁴⁰ en 1686, y que la citada autora propone sea identificado mejor como *El triunfo de San Pedro*.¹⁰⁴¹ El mismo pintor realizó años después una obra similar para la catedral de Guadalajara: *El triunfo de la Iglesia* (1701-1706), en la que también colaboró otro reconocido pintor, Diego de Cuentas (Véase *supra*: Imagen IV-2). Por otra parte, el inventario de la catedral de Valladolid, de 1787, registró, entre muchos otros objetos de culto, “tres grandes lienzos con sus marcos de madera que están sobre la puerta principal y los dos

y cantores en la catedral de Guadalajara, siglos XVII-XVIII”, en Anastasia Krutitskaya y Édgar Alejandro Calderón Alcántar (coords.), *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, UNAM, México, 2017; y Francisco Rodilla León, “Algunas precisiones sobre la Influencia del Concilio de Trento en Tomás Luis de Victoria y otros polifonistas del siglo XVI y principios del XVII”, en *Revista de Musicología*, XXXV, 1 (2012).

¹⁰³⁹ Nelly Sigaut, “El uso de la emblemática en un programa catedralicio”, en Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal (eds.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, El Colegio de Michoacán, Conacyt, México, 2002, p. 123.

¹⁰⁴⁰ Dentro de este mismo “programa” otros cuadros fueron pintados por Juan Correa.

¹⁰⁴¹ Sigaut, “El uso de la emblemática en un programa catedralicio”, p. 139. Para mayores datos técnicos e históricos sobre esta obra, ver Juana Gutiérrez Haces (et al.), *Cristóbal de Villalpando*, Ed. Fomento Cultural Banamex, A.C., IIE-UNAM, Conaculta, México, 1997, pp. 202-210.

de los dos costados en que están pintados: *El Triunfo de la Iglesia, El Martirio de San Pedro* y la *Conversión de San Pablo*".¹⁰⁴²

Esta insistente actitud triunfalista parecía mostrar una renovación y ejercicio del poder con el que se enarbolaba un nuevo discurso historiográfico que contrarrestara las "anomalías" generadas por la Reforma y por la puesta en duda de preceptos instaurados por los padres de la Iglesia, defendidos por siglos.¹⁰⁴³

Este triunfalismo vertido sobre un constante proceso modernizador también alcanzó a la monarquía hispánica, especialmente a la nueva casa reinante francesa: los Borbones. No sería éste el espacio para discutir el complejo proceso de traspaso y relevo político entre ambas coronas (Austrias y Borbona), pero baste decir por ahora que en la fiesta pública, la fiesta barroca por excelencia (como la Jura de los reyes arriba mencionada) se expresaron elementos de un alto regionalismo hispanista, pero sobre todo de una especie de "militarización de la ceremonia (y de la sociedad)". Se percibe en la fiesta además una cierta "desacralización" que tenía como objetivo dejar en claro el nuevo orden monárquico con respecto de la autoridad papal, lo que a Calvo le hace ver un "claro triunfo de la fiesta sobre la ceremonia".¹⁰⁴⁴ Incluso en otras fiestas de corte estrictamente sacro como *Corpus Christi*, los nuevos gobernantes le habían impuesto una "sobriedad" que la había reducido casi sólo a la procesión.¹⁰⁴⁵

Como ya hemos mencionado, las formas celebratorias de las fiestas monárquicas debieron tener un alto impacto en la vida cotidiana, de manera que ese rasgo de modernidad y de renovación constante (actitud triunfalista) permeó todas las áreas del saber. El objetivo era procurarse un lugar en esta carrera del conocimiento y la vida pública. La corona borbónica estaba dispuesta a recobrar un poder y soberanía que suponía perdidos por la casa de los Austrias.

¹⁰⁴² Nelly Sigaut (coord.), *La catedral de Morelia*, El Colegio de Michoacán, El Gobierno del Estado de Michoacán, México, 1991. Anexo: "Inventario de las alhajas de esta santa iglesia hecho en el año de 1787", p. 242.

¹⁰⁴³ Sobre la citada cátedra de san Pedro, Male explica que en ella "se tiene el derecho de enseñar; ella simboliza la perpetuidad de la doctrina de la infalibilidad que le fue hecha; ella ha *triunfado* de todas las herejías en el transcurso de los siglos. Sin la Reforma no tendríamos probablemente el monumento de la cátedra de San Pedro, porque no habría sido necesario afirmar aquello que nadie ponía en duda". Male, *El arte religioso...*, p. 163.

¹⁰⁴⁴ Calvo, "La jura de Fernando VI en Guadalajara (1747): de la religión real a la festividad", p. 80.

¹⁰⁴⁵ Sigaut, "La fiesta de Corpus Christi".

En el campo de lo musical ¿qué elementos nos hablan de un presunto triunfo? Habría que ir por partes: algunos de los cuadros a los que hemos referido anteriormente, la mayoría de ellos pintados entre los siglos XVII y XVIII (donde se enmarca esta tradición triunfalista) muestran claramente cómo la “música celestial” era una expresión de la iglesia triunfante constituida por conceptos cosmogónicos que refieren a la sonoridad del universo, del mundo celestial habitado por seres no humanos quienes con su música manifiestan el triunfo de lo divino.¹⁰⁴⁶ Por otra parte, la iglesia militante, la constituida por humanos, debió tener como modelo a aquélla, aunque guardando las proporciones, pero procurando la unidad de las tres iglesias: la militante, la purgante y la triunfante.¹⁰⁴⁷ Esta idea revela claramente que en el imaginario novohispano sobre el cielo, sobre lo divino, la salvación y el triunfo, la música siempre estuvo presente como un factor articulador fundamental para lograr tales fines. El impresionante cuadro de Pérez Holguín (1660-1732), *El Juicio final* (1708), es una muestra clara de lo dicho: en la región más iluminada del lienzo es donde se encuentran los músicos: órgano, arpa, violón, y las infaltables trompetas que llaman a los muertos a levantarse.¹⁰⁴⁸ Incluso, hay que decir que casi todas las representaciones iconográficas novohispanas de las cornetas y las trompas, por ejemplo, están enmarcadas bajo “cierto ambiente triunfal”.¹⁰⁴⁹

El enfático “signo de triunfo” de estas obras pictóricas procuran la “sublimación de los acordes terrestres”, pero por otra parte también pretenden “humanizar el cielo” acercándolo a los fieles por medio de la música, la visual y la audible.¹⁰⁵⁰ Es decir, la música celestial funcionaba como un medio para comunicar la voluntad divina, del mismo modo en que la música terrenal (sacra, hay que precisarlo) es la máxima expresión de adoración y alabanza. Las capillas musicales tuvieron como uno de sus principales preceptos elevar la liturgia a la comunión entre lo terrenal y lo celestial. De hecho, algunas de las obras musicales aquí mencionadas están situadas claramente en este discurso triunfalista que crea esa comunión pretendida, pero que fue construida (la música) a partir

¹⁰⁴⁶ Antonio Lobera y Abio, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios*, Ignacio Porter Impresor y librero, España, 1769, Tratado I, p. 1.

¹⁰⁴⁷ Gisela von Wobeser, “La música celestial en el imaginario novohispano”, en *Historias*, núm. 78, 2011, Mediateca INAH, p. 84.

¹⁰⁴⁸ Véase Luis Eduardo Wuffarden, “Surgimiento y auge de las escuelas regionales”, en Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown (eds.), *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*, Ed. El Viso, Fondo Cultural Banamex, Madrid, 2014, pp. 332-340.

¹⁰⁴⁹ Contreras Arias, *Atlas cultural de México: Música*, p. 114.

¹⁰⁵⁰ Wobeser, “La música celestial en el imaginario novohispano”, pp. 83-84.

del ingenio creador, inventivo y siempre progresista de los maestros de capilla y compositores guadalajarenses y vallisoletanos.

A las obras ya mencionadas musicales con una fuerte carga triunfalista, de ambas catedrales, podemos agregar la Cantada-Antífona de José María Placeres (1700-1705), *Triunfa Señora Reina*,¹⁰⁵¹ dedicada a Nuestra Señora de la Asunción, que es la advocación de la catedral tapatía. Incluye un recitado (“El pincel más galante”), y el aria “a solo” canta precisamente “Triunfa Señora Reina sagrada pues como aurora hoy elevada luce tu albor”, acompañada por violines y además un “órgano obligado”, que constituye otro rasgo inequívoco de triunfo instrumental.

Miguel Placeres, hermano de José María, compuso también *En el tribunal divino*, que aunque no se conoce la totalidad de la obra, sabemos que está instrumentada con violines y órgano o clavecín, y la voz del bajo destaca las características de supremacía del poder divino: “en su rostro de grandeza va haciendo Dios justicia”.¹⁰⁵² Se conoce también la Misa de batalla para tres coros (1751), de Gavino Leal, maestro de capilla de la catedral vallisoletana, y que “el mismo Leal escribió los Sonetos y dedicó al Cabildo la obra”.¹⁰⁵³ Este género de misas, aunque no fue ampliamente desarrollado en Nueva España, se conocen algunos ejemplos (Francisco López Capillas), y siempre son alusivas a los triunfos de los monarcas contra sus adversarios, o bien, en el contexto novohispano, dedicadas a los triunfos del Arcángel San Miguel.¹⁰⁵⁴

Por último, además de estas obras de explícito triunfalismo, nuestro mayor interés radica en destacar cómo estos compositores homenajearon la presencia de los propios instrumentos que querían introducir a la capilla (y que al final lo lograron), otorgándoles incluso facultades diversas de tipo festivo, resaltando sus cualidades sonoras y demás. El citado villancico de Rueda: “*Armónico clarín y métrico timbal*”,¹⁰⁵⁵ constituye un claro ejemplo al cantar el tiple en aria, a voz sola: “alégrense los cielos y los que pisan sus azules velos, y cante yo victoria dando en ella al señor honor y gloria”. Las cualidades sonoras de los instrumentos referidos son para dar “gloria y paz al hombre y dios, pues triunfe del querubín

¹⁰⁵¹ AHAG, Fondo musical, GDL0101.

¹⁰⁵² AHAG, Fondo musical, GDL0162.

¹⁰⁵³ Carvajal Ávila, “Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal”, p. 107.

¹⁰⁵⁴ Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México...”, p. 198: tomo II: Catálogo.

¹⁰⁵⁵ Véase AHCG, Fondo musical: Papeles de música, Obras de Francisco Rueda: Cat-Gdl.0037.

que se opuso desleal a que con piadoso fin el ser divino inmortal se hubiesen de unir los dos, de unir los dos...”¹⁰⁵⁶

El mencionado arreglo de José Rosales a una obra de José de Torres: “Marciales estruendos de trompas y cajas” puede llegar a desconcertar debido al llamado excesivamente ruidoso, estruendoso y además bélico (por los instrumentos a los que alude), con el que se quiere rendir culto a san Pedro. Como quedó dicho, esta realidad sonora profana se experimentó también en el ritual de la catedral, de manera que esta comunión con el mundo profano se hace patente en otro villancico de Rueda en el que san Pedro es presentado como el “Divino Orfeo” lo que para Drew Davies constituye una “conexión ‘barroca’ de la mitología griega y la doctrina cristiana”.¹⁰⁵⁷ Parecía que los antiguos textos heredados de los padres de la Iglesia para alabar a san Pedro, ahora había que acompañarlos con la energía castrense representada por la sonoridad de los vientos metálicos, la fiesta y algarabía del mundo profano.

En líneas arriba se mencionó sobre el intento de excluir de las capillas novohispanas algunos instrumentos de carácter bélico como los clarines, trompas y timbales, intento que no prosperó. Pero también en 1771, durante las sesiones del IV Concilio Provincial Mexicano, se planteó la intención de extirpar, por ejemplo, los violines,¹⁰⁵⁸ a lo que se opusieron algunos canónigos como Vicente Antonio de los Ríos, de la catedral de Valladolid,¹⁰⁵⁹ y en Guadalajara el recién nombrado obispo fray Antonio Alcalde (1771-1792), incentivó el uso del clave, motivado por algunas composiciones de Jerusalem, Rueda y Antonio Castro, y por el hecho de contar con el instrumento en la catedral, aunque su reparación y mantenimiento (como en Valladolid) siempre resultaba gravoso para las arcas de la iglesia catedral.¹⁰⁶⁰

En realidad, la historia de las prohibiciones de algunos instrumentos musicales en Nueva España inició desde el siglo XVI, con los Concilios provinciales mexicanos (1555-1585),¹⁰⁶¹ que pese haber estado plasmado en el papel, la prác-

¹⁰⁵⁶ Véase AHCG, Fondo musical: Papeles de música, Obras de Francisco Rueda: Cat-Gdl.0037.

¹⁰⁵⁷ Drew Davies, “El triunfo de la Iglesia: villancicos dieciochescos para san Pedro”, p. 93.

¹⁰⁵⁸ Torres Medina, *Los músicos de la catedral metropolitana de México...*, pp. 46-47.

¹⁰⁵⁹ Torres Medina, *Los músicos de la catedral metropolitana de México...*, p. 47.

¹⁰⁶⁰ Véase Durán, “Música y músicos de la catedral de Guadalajara...”, p. 215.

¹⁰⁶¹ Véase Francisco Rodilla León, “Algunas precisiones sobre la influencia del Concilio de Trento en Tomás Luis de Victoria y otros polifonistas del siglo XVI y principios del XVII”, *Revista de Musicología*, XXXV, 1: 103-127, 2012. Y Durán Moncada, “Entre la norma y la práctica. Maestros de Capilla en la catedral de Guadalajara, siglo XVIII”,

tica nos da evidencia contundente de una guerra ganada por los ministriles, de un triunfo de la lira y el clarín, pues incluso en el mencionado IV Concilio Provincial Mexicano, que aunque no fue autorizada su aplicación, reveló el estado en que se encontraba la Iglesia católica hacia el último tercio del siglo XVIII; y las discusiones ahí vertidas en torno a la práctica musical sacra, evidencian los puntos de fuerte tensión entre el arte musical profano y el sacro.

Palabras Finales

Plantear bajo la idea de triunfo las transformaciones instrumentales aludidas, sin duda que puede constituir un riesgo hasta metodológico que creemos se debe correr, especialmente porque dentro de todo discurso histórico suelen privilegiarse los grandes procesos y temas. Así como la propia Iglesia católica, con respecto a la Reforma protestante, y la Corona hispánica, con respecto al Vaticano, establecieron relaciones y vínculos definidos por una condición de poder y tensión en la que se ganaba y se perdía, sostengo que los propios músicos, con respecto a sus patrones, impusieron un nuevo arte con el que aspiraron a la emancipación de su actividad¹⁰⁶² y establecieron nuevas formas que moldearon de manera irreversible la música de la Iglesia.¹⁰⁶³ No fue la buena voluntad de las autoridades eclesiásticas, ni la sola complicidad de algún canónigo progresista, sino la insistencia y tenacidad de los maestros de capilla por un ejercicio musical en la mayor condición de “libertad” posible, lo que generó un torrente musical del que le resultó imposible a la Iglesia esquivarse. Insistencia que por lo menos durante dos siglos fue constante en el gremio musical.¹⁰⁶⁴ Los maestros de

en Ana Krustitskaya y Edgar A. Calderón Alcantar (edits.), *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, UNAM-ENES Unidad Morelia, Conservatorio de las Rosas, Morelia, 2017.

¹⁰⁶² Ver Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música...*, Apartado: “El músico y la música: Aspecto sobre historia de los conceptos”, pp. 194ss.

¹⁰⁶³ Dos valiosos trabajos sobre la compleja y complicada relación entre músicos y autoridades son: el ya citado de Torres Medina, *Los músicos de la catedral metropolitana...*; y Jorge Gómez Naredo, “Jerarquía y resistencia en la catedral tapatúa: músicos y cabildo en la segunda mitad del siglo XVIII”, Tesis de Maestría en Historia, Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F., 2007.

¹⁰⁶⁴ Barzun trae a cuenta la expresión del célebre Miguel Ángel, al decir: “si voy a hacer un trabajo para Su Santidad, ruego que no se otorgue autoridad a nadie por encima de mí. Ruego que se deposite plena confianza en mí y que me sea concedida total libertad” (Barzun, *Del amanecer a la decadencia*, p. 136.). *Libertad y conciencia* fueron dos rasgos esenciales por los que el artista del antiguo régimen estuvo luchando

capilla (y algunos otros destacados compositores que nunca ocuparon el cargo) eran como esos ángeles que creaban su música entre dos mundos: el profano y el sacro, de manera que las tentaciones de los adelantos técnicos, formales e instrumentales, aun siendo contrarios a los preceptos de la música litúrgica, terminaron seduciéndolos. Baste releer las insistencias de un Carlos Pera, Francisco Rueda o Gavino Leal, o los otros músicos que ampliando sus habilidades de ejecución (multi-instrumentistas) siempre encontraron un espacio y tiempo para ejercerlas.

* * *

Sobre la presencia de “lo italiano” en la cultura musical occidental, y por extensión en la novohispana, hay que desde luego considerar lo que sucedía al otro lado del Atlántico. Barzun explica que en Florencia, Roma, Venecia y Ferrara, “músicos y matemáticos debatían sobre lo que la música debía ser”,¹⁰⁶⁵ por lo que no es de extrañar que de aquellas tierras hayan salido infinidad de tratados musicales sobre instrumentos, canto y teoría musical, muchas de las cuales circularon en el Nuevo Mundo.¹⁰⁶⁶ La creatividad liberada de algunos compositores como Johann Sebastian Bach (1685-1750), había obligado a algunos constructores a buscar mejoras en los instrumentos, tanto en el aumento de la tesitura (registro) como del volumen. El italiano Bartolomeo Cristofori (1655-1731) trabajaba “en los defectos del clavicémbalo” para lograr un mejor control sobre el volumen a través del uso de martilletes, lo que dio por resultado el instrumento universalmente conocido como piano-forte.¹⁰⁶⁷ El propio Antonio Stradivarius (1644-1737) desarrolló cajas de violín con una fuerte sonoridad nunca antes percibida, a lo que le siguió la aportación de Francois Tourte (1747-1835) quien “curvó el arco de violín hacia dentro y dotó su extremo de un tornillo para tensar las cuerdas”, logrando con ello nuevos efectos y posibilidades sonoras.

constantemente, pues eso implicó llevar su creación artística del campo de lo divino o mítico, al campo de lo concreto y humano. Es decir, que el proceso de “conciencia estética” fue en el fondo un proceso de *autoconciencia* que logró reafirmar como unidad indisoluble a la obra y a su creador. Rafael Argullol, *Tres miradas sobre el arte*, Icaria Editorial, España, 1985, p. 42.

¹⁰⁶⁵ Barzun, *Del amanecer a la decadencia*, p. 251.

¹⁰⁶⁶ Giorgi o Pestelli, *Historia de la música. La época de Mozart y Beethoven*, tomo 7, D.G.E., Turner Libros, Conaculta, Madrid, 1999, pp. 18-22.

¹⁰⁶⁷ Alberto Tenenti, *La Edad Moderna, XVI-XVIII*, Ed. Crítica, Barcelona, 2011, p. 355.

En este mismo sentido, con el oboe y la flauta travesera se logró una afinación mucho más precisa, en apoyo directo a las voces solistas y corales.¹⁰⁶⁸

Esa tendencia Ilustrada de medirlo todo, como una forma empirista de constatar su real existencia, permeó el saber en general, incluida la producción artística. Se hace evidente un fuerte vínculo entre los progresos de la ciencia y la vida cotidiana, y por extensión, con la música, en términos tecnológicos, primero, y estilísticos después. La difusión y hasta cierto punto popularización de los instrumentos antes mencionados, fue posible gracias también a una visión utilitaria de la ciencia, aplicada a generar más y mejores técnicas en el ámbito musical.¹⁰⁶⁹

* * *

Develar las transformaciones sonoras de las iglesias catedrales en el siglo XVI-II ¿qué implica más allá de una simple práctica cultural? Implica un universo amplio de formas y procesos que dan como resultado la configuración de una nueva realidad... musical. La introducción de los instrumentos de cuerda en las catedrales novohispanas está mayormente vinculada a una fuerte presencia de músicos italianos, mientras que los instrumentos de viento, su influencia parece provenir más de países como Francia y Alemania, además de estar vinculados más al ámbito militar.¹⁰⁷⁰ Aunque, habrá de dejarlo en claro: la impronta criolla y nativa con la que la que fue recibida la cultura europea, debe ser considerada en la creación de la nueva realidad musical. Si el mayor “efecto sonoro” de la fastuosidad y cosmovisión barrocas del siglo XVII fue la policoralidad, en la que los diversos coros eran instalados en diferentes puntos del recinto,¹⁰⁷¹ el principal “efecto sonoro” de la ilustración y el pensamiento racionalista dieciochesco fue precisamente la combinación tímbrica de los nuevos instrumentos incorporados a las capillas musicales, amalgama sonora que implicó, entre muchas otras cosas, una nueva forma de componer música basada en el contraste y oposición sonoras, con nuevos recursos para el doblaje,¹⁰⁷² así como el desarrollo de

¹⁰⁶⁸ Barzun, *Del amanecer a la decadencia*, p. 581.

¹⁰⁶⁹ Tenenti, *La Edad Moderna, XVI-XVIII*, p. 350.

¹⁰⁷⁰ Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México...”, p. 207.

¹⁰⁷¹ Tudela Calvo, “Antonio de Salazar (1650-1703) y los villancicos policorales...”, pp. 105-106.

¹⁰⁷² En el capítulo dedicado a la música ampliaremos más estos breves comentarios, procurando esclarecer el impacto y nivel de mestizaje, regionalismo o internacionalismo alcanzado por la nueva instrumentación.

arias, solos y obligados. Implicó también nuevos temas en la literatura cantada; cambios en el proceso enseñanza-aprendizaje y en las relaciones laborales y económicas entre músicos y autoridades. En fin: supuso el inicio de una música todavía sacra, aunque cada vez menos litúrgica.

CAPÍTULO V

La Música y la Liturgia

Introducción

El presente capítulo está centrado en el estudio del repertorio musical de las catedrales estudiadas con el objetivo de descubrir algunos aspectos importantes como: a) Tendencias o prioridades de las autoridades eclesiásticas en cuanto a géneros musicales, compositores, advocaciones, con los que se satisfizo la realización de la liturgia; b) nivel de conservadurismo o innovación del repertorio de manera que permita una reflexión sobre lo moderno y lo tradicional, así como la tensión entre músicos y autoridades en el proceso de transformación sonoro-musical; c) con todo ello, se espera contribuir y ampliar el conocimiento de la historia musical novohispana y neogallega. Al lograr estos objetivos se pretende abonar a la hipótesis que sostiene que pese al carácter de relativo aislamiento geográfico, la producción musical de estas catedrales (Guadalajara y Valladolid, y podría incluirse Durango) resultó ser un rico, interesante y variado crisol en el que prevaleció una constante búsqueda de la estética sonora local, misma que durante el siglo XVIII mantuvo un constante dinamismo, debido en parte al importante caudal de innovaciones formales y tecnológicas en la música que fueron ampliamente llevadas a la práctica. Esta mencionada situación geográfica, lejos de perjudicar, mantuvo a las catedrales un tanto alejadas de la constante observación de las autoridades superiores del centro del reino y de la península, lo que a su vez les permitió ciertas licencias en la experimentación sonora, es decir, se facultaron como centros de producción musical y de significados para la vida de los feligreses.

El acervo musical que resguardan las catedrales estudiadas lo constituyen los “papeles de música” y los libros de coro. Para el caso de Guadalajara, los primeros registran las obras vocales-instrumentales en papeles sueltos (no están encuadernados) y en su mayoría corresponden a los siglos XVIII y XIX. En esta

investigación se pone mayor atención a los del primer siglo entre los que encontramos autores como José Rosales, Francisco Rueda, los hermanos Miguel y José María Placeres, Manuel Delgado, Ignacio Ortiz de Zárate, y los italianos Ignacio Jerusalem, y Giovanni Baptista Bassani, por mencionar algunos. Los libros de coro corresponden a los siglos XVII-XIX, y entre los del XVIII se encuentran los elaborados por Sebastián de Castro, Juan de Dios Rodríguez y Manuel Preciado, aunque no se conoce a los compositores de la música registrada.

En el caso de la catedral vallisoletana también se tiene registro de una importante actividad musical para el siglo XVIII; se cuentan con obras de Juan de Águila, José Beltrán Cristófani, Juan José Chavarría, Gavino Leal, Manuel Delgado, Francisco Moratilla, Tomás de Ochando, Ignacio Jerusalem, y el más representado, Antonio Juanas, entre los más destacados de este siglo. Además, se identifican algunos libros de coro, entre los cuales uno de los copistas identificados es Francisco Xavier Ortiz de Alcalá (1733), así como el compositor mercedario Roque Francisco Benítez.¹⁰⁷³ En esta importante colecciones de cantorales figuran diversos ejemplares de autor desconocido.

Tanto los papeles como los libros de coro contienen el canto y la música de todas las festividades señaladas en el calendario litúrgico (desde Adviento a Pentecostés), tanto del Propio del tiempo (vida de Jesús) como del Propio de los santos (vírgenes, santos y pasajes bíblicos), como será explicado más adelante. Los repertorios resguardan géneros musicales como la misa, responsorios, salmos, villancicos, antífonas e himnos, entre los de mayor presencia, así como las advocaciones marianas y cristológicas como las más representadas.

Los apartados que componen este capítulo van de lo general a lo particular, desde la relación histórica entre liturgia y música articuladas a través de un calendario que regula los tiempos y las festividades, pasando por los modelos rituales implantados en Nueva España, hasta llegar al repertorio neogallego y vallisoletano creados durante el siglo XVIII.

Música y Liturgia

La relación entre música y liturgia católica tiene un inicio que se pierde en el pasado medieval en donde se originaron las dos formas rituales esenciales de la Iglesia católica: la Misa y el Oficio Divino, en los que se combinaron el rezo y el canto como una fórmula con la que se aspiraba a lograr una mayor efectividad, es decir, se buscaba “una modalidad original y específica con la que expresar

¹⁰⁷³ Mary Ann y Harry Kelsey, *Inventario de los libros de coro de la catedral de Valladolid-Morelia*, El Colegio de Michoacán, Consejo de Cultura de la Arquidiócesis de Morelia, México, 2000, p. 46.

musicalmente sus aspiraciones religiosas”.¹⁰⁷⁴ Tanto la Misa como el Oficio medievales pasaron por un largo proceso de conformación y diseño que ante la notable variedad de formas y ritos generados, fue necesario legislar y unificar estas prácticas. Fueron varios los intentos de regulación y algunos tuvieron mayor éxito que otros. El siglo XVI marcó una diferencia notable al concretar todo el aparato normativo de la Iglesia católica en el Concilio de Trento, iniciado en 1545 y concluido en 1563.¹⁰⁷⁵ La liturgia y la música cantada en las catedrales del mundo católico quedó establecida y autorizada en el *Breviarium romanum* (1568) y el *Missale romanum* (1570), ambos documentos emanados de las múltiples sesiones tridentinas con el fin de “estandarizar” tanto la música como los servicios litúrgicos en general suministrados por la Iglesia.¹⁰⁷⁶ Estos documentos normativos después fueron tomados como base para crear las legislaciones de carácter más local, como fueron los tres Concilios Provinciales Mexicanos (1555, 1565 y 1585, respectivamente) para el caso de la Nueva España.

En lo que respecta a la práctica musical, el Concilio I Provincial Mexicano (1555), tras considerar que existía un “exceso grande” de instrumentos como chirimías, flautas, vihuelas de arco y trompetas, se vieron “obligados a poner remedio y limitación en todo lo sobredicho, por lo cual mandamos y ordenamos que hoy más no se tañen trompetas en las Iglesias en los Divinos oficios...”.¹⁰⁷⁷

¹⁰⁷⁴ Enrico Fubini, *La estética de la música*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2008, p. 77. El proceso implicó además el paso gradual del griego al latín como lengua litúrgica, entre los siglos III y IV, aunque las primeras formas litúrgicas se celebraron en arameo, la lengua de Jesús. Richard H. Hoppin, *La música medieval*, Ediciones Akal, España, 2000, pp. 45 y 54.

¹⁰⁷⁵ *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Imprenta de D. Ramón Martín Indár, Barcelona, 1847.

¹⁰⁷⁶ Grayson Wagstaff, “El impacto del Concilio de Trento”, en Maricarmen Gómez (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 2: *De los Reyes Católicos a Felipe II*, FCE, España, 2012, pp. 310 y 397.

¹⁰⁷⁷ *Concilios Provinciales Primero y Segundo, celebrados en la muy noble y muy leal ciudad de México, presidiendo el Ilmo. Y Rmo. Señor Don Fr. Alonso de Montúfar: En los años de 1555 y 1565. Dalos a luz el Ilustrísimo señor Don Francisco Antonio Lorenzana, arzobispo de esta Santa Metropolitana Iglesia*, Ciudad de México, Imprenta del Superior Gobierno, del Br. D. Joseph Antonio de Hogal, 1768, p. 141.

Por su parte, el Concilio III Provincial Mexicano (1585) ordenó a cantores y maestros de las capillas de las catedrales...

tengan la obligación de cantar con canto figurado en todos los días domingos de las festividades de las Pascuas, a las primeras y segundas Vísperas del Señor... y festividades que se acostumbran de la bienaventurada Virgen María, a las primeras vísperas, el primero, el tercero y el quinto salmo; más a los maitines el cántico Benedictus, alternados con el órgano los versos... y también canten del mismo modo el himno y cántico *Magnificat*...¹⁰⁷⁸

Según esta indicación, los cantos y la liturgia debían generar la “armonía divina” requerida para el culto, de manera que tenía que ser celosamente cuidada: “se procure con sumo cuidado no se altere en manera alguna esta divina armonía, sino que, por el contrario, llenen cumplidamente todos los prebendados y beneficiados las funciones propias del cargo que se les ha conferido...”¹⁰⁷⁹ Además de la música y los músicos, la referencia incluye a otros elementos que participan en el complejo ritualístico, y sugiere el papel atribuido a la sustancia sonora como búsqueda y mediación metafórica entre lo universal, la naturaleza, lo humano y lo espiritual.¹⁰⁸⁰ La liturgia y la música católicas llegaron a territorios americanos como una unidad indisoluble y compleja y como un instrumento de regulación de la vida cotidiana.

Las dos funciones esenciales: Misa y Oficio Divino

Sus partes cantadas son principalmente la antífona y el responsorio, cuyos textos en su mayoría fueron extraídos de los salmos bíblicos.¹⁰⁸¹ La Misa es el principal servicio de la Iglesia en el que se conmemora de manera colectiva la vida y

¹⁰⁷⁸ *Concilio III Provincial Mexicano*, celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V, ilustrado y anotado por Basilio Arrillaga, edición de Mariano Galván Rivera, segunda edición en latín y castellano, Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, Barcelona, 1870, p. 510.

¹⁰⁷⁹ *Concilio III Provincial Mexicano*, pp. 229-230.

¹⁰⁸⁰ Para el tema sobre la legislación musical se recomienda: Francisco Rodilla León, “Algunas precisiones sobre la influencia del Concilio de Trento en Tomás Luis de Victoria y otros polifonistas del siglo XVI y principios del XVII”, *Revista de Musicología*, XXXV, 1, 2012, pp. 103-127.

¹⁰⁸¹ Silvia Salgado Ruelas, *Libros de coro conservados en la Biblioteca Nacional de México*, ADABI México, Fundación Harp Helú, México, 2009, p. 30. De ahí que a los libros que contienen esta música se les conozca genéricamente como *antifonarios*.

acción de Jesús, y como sus partes fundamentales se pueden señalar el Introito, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei. Las composiciones musicales sobre esta celebración reciben el mismo nombre genérico: Misa solemne (*Missa solemnis*), y en la medida en que ésta fue cambiando, lo hizo también la musical, correspondencia que también se percibe en su tipología: Misa de difuntos, de fieles, pontificalis,¹⁰⁸² etc., además de considerar las variantes de sus textos según el calendario litúrgico (véase infra). Generalmente a los libros que contienen los textos se les conoce como Gradual de la misa o simplemente Misal.¹⁰⁸³

Por su parte, el Oficio divino es el rezo de carácter privado realizado por el clero e integrantes de las órdenes religiosas, y lo conforman diversas oraciones, salmos, cánticos, antífonas, responsorios, himnos y lecturas.¹⁰⁸⁴ Su estructura es menos rígida que la misa y se reza durante ocho segmentos del día de tres horas cada uno (Horas canónicas),¹⁰⁸⁵ y en cada uno se rezan y cantan distintas oraciones contenidas en libros llamados Antifonario del oficio.¹⁰⁸⁶ Tanto los oficios

¹⁰⁸² Lourdes Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana. México, 1790-1810*, FCE, México, 2013, pp. 76-77.

¹⁰⁸³ Aunque algunos autores los identifican como *Antifonario de la misa*, en esta investigación los identificaremos como *Graduales*. Cfr. Alison Latham (coord.), *Diccionario Enciclopédico de la Música*, FCE, México, 2009, pp. 961-964. Voz “Misa”. Cfr. Marie-Claire Beltrando-Patier (dir.), *Historia de la música. La música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días*, Espasa, España, 1997, pp. 70-71. Se verá en el presente estudio que la *Misa* es uno de los géneros con mayor presencia en el acervo que se resguardan en el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG). Ver Imágenes 1 y 2.

¹⁰⁸⁴ Ver Imágenes 3 y 4.

¹⁰⁸⁵ Los bloques de *Horas canónicas* son: maitines (00:00 hrs.), laudes (03:00 hrs.), prima (06:00 hrs.), tercia (09:00 hrs.), sexta (12:00 hrs.), nona (15:00 hrs.), vespera (18:00 hrs.), completas (21:00 hrs.). En cada periodo se cantaban diferentes textos, según el tiempo del año. A cada bloque suele llamársele *hora* u *oficio* (oficio de maitines, oficio de laudes, etc.). Véase Salgado, *Libros de coro conservados en la Biblioteca Nacional...*, p. 30.

¹⁰⁸⁶ Véase Donald Jay Grout y Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental*, tomo I, Alianza Editorial, España, 2001, pp. 61-62. Por su parte, Hoppin sostiene que el origen del oficio puede estar en las asambleas privadas y clandestinas de los primeros cristianos en las que leían las escrituras y cantaban salmos. Hoppin, *La música medieval*, pp. 46 y 54.

como la misa eran de carácter obligatorio en el ritual de las catedrales,¹⁰⁸⁷ se realizaban diariamente y podían ser cantados en canto llano o en canto polifónico.¹⁰⁸⁸

Música, Tiempo y Liturgia

Todo el corpus de celebraciones regulares fue organizado en el llamado “año litúrgico”, dentro del calendario eclesiástico católico. Éstas se realizaban en diferentes momentos del ciclo anual y de ello dependía el tipo de cantos que se empleaban. La regularidad, secuencia, repetición y codificación de elementos constantes en estas celebraciones constituyen parte fundamental de todo ritual,¹⁰⁸⁹ pues en función de ello también se organizan las diferentes acciones y actitudes, así como los libros de canto.¹⁰⁹⁰ El ritual normalizado, institucionalizado (como la misa y los oficios), constituyó además un reflejo de la jerarquía de poderes en la que uno de los espacios por excelencia jerárquicos fueron los coros de las catedrales, de acceso estrictamente restringido.¹⁰⁹¹ Casi la totalidad de las ceremonias del calendario litúrgico tuvieron como principal escenario el coro, con algunas excepciones notables como las procesiones por las calles de la ciudad.

¹⁰⁸⁷ En el mencionado *Concilio III Provincial Mexicano* se detalla toda la legislación eclesiástica católica que rigió durante el periodo virreinal, y ahí se estableció la obligatoriedad sobre estos rituales y los ministros que debían oficiarlos, además de la mecánica para su realización. Véase Capítulo I de esta investigación.

¹⁰⁸⁸ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, p. 76. El *canto polifónico* consiste en el desarrollo de diferentes voces entrelazadas (líneas melódicas) en un mismo pasaje musical, con relativa independencia entre ellas. También fue llamado *canto de órgano* o *canto figurado*, y tomó auge hacia el fin de la Edad Media, en contraposición al canto llano (canto gregoriano), que consiste una sola línea melódica monofónica. Véase el breve pero interesante trabajo sobre la evolución histórica que hace Juan Manuel Lara Cárdenas de “El canto llano y el canto de órgano en la música novohispana”, en *Antropología*, Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 77, enero-marzo de 2005, pp. 3-8.

¹⁰⁸⁹ Roy A. Rappaport, *Ritual y religión en la formación de la humanidad*, Cambridge University Press, España, 2001, p. 247.

¹⁰⁹⁰ Es evidente que esta organización y ordenación de los libros de música en el ritual obedece más al calendario litúrgico que al civil.

¹⁰⁹¹ Patricia Díaz Cayeros *Ornamentación y ceremonia. Cuerpos, jardín y misterio en el coro de la catedral de Puebla*, UNAM-IIE, México, 2012, p. 131.

El año litúrgico y las fiestas

La estructura del año litúrgico es por demás compleja. Consiste en dos ciclos distintos que corren paralelos. El primero, el más importante, es el llamado Propio del tiempo y gira en torno a la vida de Jesús. Lo conforman dos bloques o secciones amplias: Navidad y Pascua (es decir, nacimiento y muerte-resurrección) que abarcan todo un año completo. Estas celebraciones contemplan fechas fijas (nacimiento) y movibles (muerte). El otro ciclo es el Propio de los Santos, que incluye fiestas de la virgen y distintos santos que se celebran en fechas fijas. Cada ciclo tiene sus propias festividades, y en algunas ocasiones coincidían celebraciones solemnes de ambos ciclos en un mismo día, lo que obligaba a realizar algunos cambios en el calendario. Cada ceremonia importante contaba con periodos de “preparación, celebración y prolongación”, y cada uno de ellos estaba meticulosamente diseñado y contemplaba el rezo y canto específico que debía ser ejecutado.¹⁰⁹²

La primera sección del Propio del tiempo es la del nacimiento (Navidad) y la integran tres tiempos o periodos: el llamado tiempo de Adviento que inicia cuatro domingos antes del nacimiento de Jesús, y es considerado el periodo de preparación para la navidad.¹⁰⁹³ El tiempo de Natividad (periodo de celebración), va del 25 de diciembre hasta antes del 6 de enero.¹⁰⁹⁴ El tiempo de Epifanía (periodo de prolongación) concluye alrededor de la fiesta de la Candelaria (2 de febrero).¹⁰⁹⁵ Esta sección (Natividad) es más breve que la siguiente (Pascua) y las festividades mayoritariamente son en fechas fijas, por lo que la mecánica calendárica es mucho más sencilla para su realización. Dos de los géneros musicales más socorridos para estas festividades de natividad, a lo largo del periodo novohispano, fueron el villancico y el responsorio,¹⁰⁹⁶ que más adelante serán detallados.

¹⁰⁹² Hoppin, *La música medieval*, pp. 65-67.

¹⁰⁹³ El periodo incluye las fiestas de San Ambrosio (7 de diciembre) y Virgen de Guadalupe (12 de diciembre), entre otras.

¹⁰⁹⁴ Además de la vigilia y la navidad, el periodo incluye fiestas como Santos inocentes (28 de diciembre), Circuncisión (1° de enero), ente otras.

¹⁰⁹⁵ Incluye celebraciones como la Sagrada familia (primer domingo después de la Epifanía -6 de enero-), el bautismo de Jesús (13 de enero), la conversión de Pablo (25 de enero). Para esta calendarización véase Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, pp. 80-84.

¹⁰⁹⁶ AHAG, Fondo musical, Francisco Rueda, *Responsorio para el miércoles santo: Tristis est*, GDL0005.

La segunda sección de este ciclo, la Pascua, es el periodo más extenso, solemne, complejo, y por ello el más importante de la liturgia católica. La mayoría de sus festividades son móviles¹⁰⁹⁷ y desde sus inicios fue tema polémico la ubicación calendárica de sus dos momentos más importantes: la Semana santa y la de pascua.¹⁰⁹⁸ El periodo de preparación “comprende nueve semanas antes de la Pascua”.¹⁰⁹⁹ La música que acompañaba estas festividades fue celosamente seleccionada y apegada en la medida de lo posible a las indicaciones tridentinas.¹¹⁰⁰ Las etapas de preparación, celebración y prolongación de este Tiempo revisten tal complejidad para los estudios de la ritualidad musical católica, que cada una por separado constituye en sí misma un amplio objeto de estudio. Para los fines de esta investigación es pertinente señalar sus características más notables, especialmente las que mayor relación guardan con la práctica musical. Las etapas de este largo y complejo ciclo son las siguientes:

Periodo de preparación, que tiene tres etapas:

1. Iniciaba desde nueve semanas antes de la Pascua. Los tres domingos previos al Miércoles de ceniza eran conocidos como Septuagesima, Sexagesima y Quinquagesima,¹¹⁰¹ respectivamente, puesto que refieren al número de días que faltan para la Pascua, de manera que el domingo de Cuadragesima

¹⁰⁹⁷ El carácter móvil de esta festividad reside en el hecho de que se desconoce la fecha exacta de la crucifixión de Jesús, de manera que se toma como referencia el siguiente dato: la semana que fue crucificado fue previa a la pascua judía, y ésta es “el primer domingo después de luna llena, tras (o en el) 21 de marzo”, aunque si la luna llena cae en domingo, entonces se considerará la pascua hasta el domingo siguiente. Ver G. J. Whitrow, *El tiempo en la historia. La evolución de nuestro sentido del tiempo y de la perspectiva temporal*, Crítica, Barcelona, España, 1990, p. 139. Fue en el Concilio de Nicea (año 325) donde se estableció que la pascua “...debía celebrarse el primer domingo después de la luna llena de primavera (es decir, la luna llena tenía lugar el 21 de marzo o inmediatamente después)...” (p. 213).

¹⁰⁹⁸ G. J. Whitrow, *El tiempo en la historia. La evolución de nuestro sentido del tiempo y de la perspectiva temporal*, Crítica, Barcelona, España, 1990, p. 242: Apéndice 3: El cálculo de la Pascua.

¹⁰⁹⁹ Hoppin, *La música medieval*, p. 67; Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, p. 82.

¹¹⁰⁰ La documentación evidencia cierta obediencia a estos documentos de carácter legislativo. Véase AHAG, Libros de Actas de Cabildo núm. 8 (LAC 8), 26 de enero de 1708, Fs. 012f, 012v; AHAG, LAC 11, 01 de septiembre de 1753, fs. 130v; AHAG, LAC 12, 2 de abril de 1767, fs. 058v y 059f, por citar algunos.

¹¹⁰¹ Hoppin, *La música medieval*, p. 67; Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, p. 82.

era el primero del inicio de la cuaresma,¹¹⁰² periodo que en realidad dura 46 días, sin contar seis domingos previos que no son de ayuno, por lo tanto, no se cuentan. Esta etapa dura hasta antes del Domingo de pasión.¹¹⁰³

2. La semana que va del Domingo de pasión al Domingo de ramos. Algunos autores consideran esta segunda etapa como parte de la anterior,¹¹⁰⁴ lo cierto es que la celebración más importante de este breve periodo es el Viernes de Dolores, que en el caso de la catedral de Guadalajara posee algunas obras musicales para esta ceremonia.¹¹⁰⁵
3. Semana santa o Semana mayor. Inicia el Domingo de ramos y se trata de la festividad central del calendario litúrgico católico pues conmemora la pasión, muerte y resurrección de Jesús,¹¹⁰⁶ además de involucrar a todas las personas de la ciudad y regiones aledañas. En el aspecto musical, la penitencia y ayuno que caracterizan este periodo hacen que se omita el Gloria de la Misa, y la palabra “Aleluya” no se canta en ningún momento. Las ceremonias más importantes de esta Semana son:

¹¹⁰² AHCG, Fondo musical: Miguel Placeres Naveda y Vargas, *Antifonario*, Libro de coro número 15, Índice (frag.), 1755. En 1587, después de sancionado el *Concilio III Provincial Mexicano*, en la Catedral de México se estableció que todos los domingos durante el Tiempo pascual y segundas vísperas, el canto fuera ejecutado, de manera obligatoria, en polifonía y no en canto llano. Véase Marín, “Música y músicos entre dos mundos...”, vol. I, p. 103.

¹¹⁰³ Se escribirá en mayúscula sólo la primera palabra de la fiesta, y únicamente cuando se refiera de manera específica a la ceremonia, a la fiesta, y no al día: Domingo-domingo, Jueves-jueves, etc.

¹¹⁰⁴ Hoppin, *La música medieval*, p. 67.

¹¹⁰⁵ AHAG, Fondo musical: Anónimo, *Christus factus est*: Antífona-Motete para el Viernes de Dolores, GDL0077.

¹¹⁰⁶ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, pp. 82-83.

- Domingo de ramos (o de Palmas: *Dominica in palmis*),¹¹⁰⁷ que conmemoraba la entrada de Jesús a Jerusalén. Durante la misa principal se leía y se cantaba la Pasión según San Mateo.¹¹⁰⁸
- Jueves santo: incluye las ceremonias del Santo Crisma, lavatorio de los pies¹¹⁰⁹ y la Cena del Señor o Cena pascual, mejor conocida como la Última cena.
- Viernes santo: se realizaba la ceremonia más solemne por la muerte de Jesús, y la lectura era la Pasión según San Juan además de las Lamentaciones segunda y tercera.¹¹¹⁰
- Sábado santo: se conmemoraba la resurrección y se bendecía el pregón pascual, la pila bautismal, invocación a los santos, y se realizaba la misa de la noche pascual. Una de las antifonas obligadas era *Regina caeli*, que la capilla tenía que interpretar a voces e instrumentos.¹¹¹¹
- Domingo de pascua: Se efectuaba la fiesta principal de la Resurrección.¹¹¹² Con esto concluía la preparación para el Tiempo pascual.
- Periodo de celebración: El Tiempo pascual abarcaba siete semanas, y su carácter de fiesta móvil dificulta su precisión en el calendario anual. Sus principales ceremonias eran como sigue:
 - Pascua de resurrección: las dos semanas después de Semana Santa.

¹¹⁰⁷ AHAG, Fondo musical: Anónimo, *Pasión: Dominica in palmis*, GDL0086. Es una obra vocal incompleta (sólo se encuentran las voces para tenor) que incluye textos de la *Pasión* según los cuatro evangelistas. Otro fragmento de esta obra (que sólo contiene la voz de bajo) se encuentra en el AHCG, Fondo musical: aún sin número de registro. También AHCG, Fondo Musical: Juan de Dios Rodríguez Coronado y Sebastián de Castro, *Hebdomada Sancta: In die Palmarum a choro cantatur, Gradual de Semana Santa*, Libro de coro núm. 3, 1744, fol. 01v.

¹¹⁰⁸ Mateo, 26: 1-60.

¹¹⁰⁹ Javier Marín encontró que en el caso de la Catedral de México, la ceremonia del Lavatorio también se celebraba en la capilla del Real Palacio de Virrey. “Música y músicos entre dos mundos...”, vol. I, p. 233.

¹¹¹⁰ Se trata de los textos del *Libro de las Lamentaciones*, atribuido a Jeremías. Véase AHAG, Fondo musical: Francisco Rueda, *Segunda Lamentación: Vau. Et egressus est a filia Sion*, GDL0001. Y *Tercera Lamentación: Jod. Manum suam*, GDL0002.

¹¹¹¹ Marín, “Música y músicos entre dos mundos...”, vol. I, p. 233.

¹¹¹² Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, p. 83.

- Domingo de blanco (*Dominica in albis*), también conocido como *Domingo de Quasimodo*, debido a que es la primera palabra con la que inicia el Introito.¹¹¹³
- Fiesta de la Ascensión del Señor, el jueves: cuarenta días después de la Pascua de Resurrección.¹¹¹⁴
- Fiesta de Pentecostés, que iniciaba a los diez días después de la Ascensión y consistía en la conmemoración de la “venida del Espíritu Santo sobre la Iglesia primitiva”.¹¹¹⁵

Finalmente, el Periodo de prolongación del ciclo de la Pascua inicia el sábado siguiente a la fiesta de Pentecostés y dura entre 24 y 25 semanas; se prolonga hasta cerrar el año litúrgico e iniciar nuevamente con el siguiente ciclo (Adviento, del Propio del tiempo). Entre las diversas fiestas que abarca, incluye dos que son fundamentales en el ritual católico y que conforman el llamado Tiempo de Pentecostés:

- Santísima Trinidad: que inicia el primer domingo después de Pentecostés y es una de las festividades representadas en el repertorio musical guadalajareño hacia la segunda mitad del siglo XVIII e inicio del siguiente. Los géneros más cantados eran los maitines y responsorios (no se cantaban villancicos), y se realizaban las procesiones y misas acompañadas con canto e instrumentos.¹¹¹⁶

¹¹¹³ AHCG, Fondo musical: Juan de Dios Rodríguez Coronado y Sebastián de Castro, *Dominica in albis: Introitus (Dominica de Quasimodo)*, Libro de coro núm. 6, siglo XVIII. Parte del texto es: *Quasimodo geniti infantes...* (“Desead, como niños recién nacidos...”. 1º Epístola de San Pedro, 2:2). Ver también Antonio Lobera y Abío, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios: Cartilla de prelados y sacerdotes que enseña las Ordenanzas eclesiásticas que deben saber todos los ministros de Dios*, Imprenta de los Consortes Sierra y Martí, Barcelona, 1791, p. 60.

¹¹¹⁴ Hoppin, *La música medieval*, p. 69. Y Marín, “Música y músicos entre dos mundos...”, vol. I, p. 233. Grout y Palisca, *Historia de la música occidental*, tomo I, p. 62.

¹¹¹⁵ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, p. 83. Grout y Palisca, *Historia de la música occidental*, tomo I, p. 62.

¹¹¹⁶ AHCG, Fondo musical: Ignacio Jerusalem, *Eligi et santifica: Motete-responsorio*. El AHCG resguarda un valioso libro de coro con las partes cantadas de las misas (Introito, versículos, Graduale, Ofertorio, Comunión) correspondientes a las seis semanas (I-VI) de la festividad de la Santísima Trinidad: Fondo musical: Juan de Dios Rodríguez Coronado y Sebastián de Castro, *Dominica I-VI. S.S. Trinitatis*, Libro de coro núm. 8, siglo XVIII. Este mismo libro de coro contiene también la *Solemnitate Corporis Christi*, fol. XX.

- Corpus Christi: fue una de las fiestas más importantes en la Nueva España;¹¹¹⁷ la procesión provocaba tanta algarabía que en ocasiones parecía salirse de control, al grado de que las autoridades intentaron suprimirla debido a los excesos y al “significado profano” en el que caían algunas prácticas.¹¹¹⁸ Se realizaba el jueves después del Domingo de la Trinidad (que equivalía al domingo 23° después de Pentecostés) y la fiesta se prolongaba hasta la Octava de Corpus, e incluso se le agregaban de una a cinco semanas para concluir el ciclo anual y volver a empezar con el Adviento hacia el mes de noviembre. El acervo musical posee obras para esta festividad en géneros como villancicos, cantadas y secuencias,¹¹¹⁹ además de las misas registradas en los libros de coro en donde las ceremonias semanales (dominica) son reconocidas como “post pentecostés”.

De este modo, el calendario litúrgico establecía los ritmos y el desarrollo de las funciones religiosas, al mismo tiempo que con ello regía la vida de las personas, tanto su religiosidad como el habitar cotidiano. La regularidad de la vida en la ciudad estaba fuertemente marcada por estas pautas y uno de los recursos para anunciar a la feligresía que acudieran a las funciones era el repique de las campanas, vinculado a las ceremonias antes mencionadas. El campanero debía estar instruido en el sistema de toques, las horas y las formas rítmicas y temporales de ejecución.¹¹²⁰

¹¹¹⁷ Uno de los momentos más importantes de esta fiesta era la *procesión* por las calles de la ciudad en donde se montaban altares afuera de los templos y de las casas de las familias más connotadas. El acomodo jerárquico de los distintos sectores sociales (cabildos, órdenes religiosas, gremios, cofradías, etc.) a lo largo de la procesión, hacía de ésta un discurso de ostentación de poder político y económico ante la feligresía, radicando en ello buena parte de su importancia y trascendencia. Antonio Rubial sostiene que desde el siglo XVI, “la celebración de *Corpus* marcó un modelo procesional que, en mayor o menor medida siguieron las otras fiestas”, Antonio Rubial, “Las fiestas de traslación”, en *Prolija Memoria. Estudios de cultura virreinal*, Tomo IV, núms. 1-2 (2008-2009), UNAM, Universidad del Claustro de Sor Juana, p. 10.

¹¹¹⁸ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, pp. 83-84.

¹¹¹⁹ La Secuencia es un “texto estrófico litúrgico que forma parte del Propio de la Misa”: Drew Davies, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, UNAM-IIE, Adabi, México, 2013, p. 21.

¹¹²⁰ A diferencia de lo que sucedía en otras ciudades del reino, la Catedral de Guadalajara parecía tener fama de ser ordenada en el repique de campanas y de tener bastante bien instruidos a sus campaneros: “No había iglesia que superara la noche de Navidad o la madrugada de resurrección, el toque de mañitines del Jueves Santo (también llamado “de tinieblas”) o el pino y toque de misa pontifical en la sede neogallega”.

Por otra parte, hay que destacar que para la realización de estas fiestas calendáricas la participación de la capilla musical era obligatoria, según la celebración era el grado de solemnidad y elaboración musical que se requería. Si bien es cierto que la totalidad del calendario litúrgico revestía gran dedicación y “gravedad”, algunos periodos solían ser más trascendentes que otros, sobre todo cuando en la mecánica de las festividades se insertaba otra de carácter cívico-religiosa, como la Jura de Fernando VI de 1747, por ejemplo, en la que la ciudad se volcó y se experimentó una extraña tensión entre la “élite tapatía”, que aprovechó la Jura y el apoyo de la Real Audiencia para “imponer su propio centralismo”.¹¹²¹

Este “triumfo de la fiesta” o “excesos festivos” promovidos por el gobierno civil, según la opinión de Thomas Calvo, parece ser un indicador de la suerte poco afortunada de otra ceremonia antes mencionada y que para la tradición de la catedral novohispana representó una de las más importantes y más representativa de la “fiesta barroca”: Corpus Christi. Se sabe que en las ciudades episcopales europeas era el Cabildo catedral el que tomaba las riendas de la organización, financiación y desarrollo de dicha fiesta pues significaba una muestra del “poder y prestigio de una catedral”.¹¹²² Sin duda que así fue. En el caso novohispano, y particularmente en Guadalajara, habría que considerar algunos elementos que, como se dijo antes, contribuyeron al “exceso” y prácticas “profanas” en el desarrollo de dicha ceremonia. Desde inicios del siglo XVIII, el Cabildo municipal mostró especial interés en el ritual al grado de involucrarse de manera importante en su desarrollo procurando que se realizara “con el lu-

Véase, Arturo Camacho, Patricia Díaz Cayeros y Daniela Gutiérrez, “Llamado a sermón. Sobre el reglamento de campanas de la Catedral de Guadalajara”, en Lucero Enríquez (ed.), *4° Coloquio Musicat: Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009, p. 215. Incluso, fue célebre el caso de la mujer campanera, María Antonia, quien debido al “crecido trabajo que tiene en el manejo de las campanas y reloj especialmente en el presente tiempo de aguas”, le fue concedido un aumento de 25 pesos salario. AHAG, LAC 12, 5 de agosto de 1775, fol. 160v; AHAG, Cabildo-Clavería, caja 1: 1654-1792, 21 de enero de 1779, s/fol.

¹¹²¹ Calvo, Thomas, “La jura de Fernando VI en Guadalajara (1747): de la religión real a la festividad”, en *Takwá*, núm. 8, Otoño 2005, p. 83. Véase en este mismo libro el capítulo IV: Los instrumentos musicales.

¹¹²² Dámaso García Fraile, “Las calles y las plazas como escenario de la fiesta barroca”, en Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Universidad de Valencia, España, 2005, p. 323.

cimiento que esta nobilísima ciudad acostumbra celebrar esta función”.¹¹²³ Esta participación de las autoridades civiles no parecía ser inocente o ingenua pues evidenciaba un intento de apropiación de una fiesta que tradicionalmente estaba en manos de la Iglesia y que revestía una notable solemnidad. Se percibe en ello cómo el nuevo orden monárquico (la Casa Borbónica) con respecto de la autoridad papal, intentaba imponer una “sobriedad” que pretendía reducir la fiesta de Corpus casi sólo a la procesión.¹¹²⁴

Pese a esta situación, la música que el Cabildo catedral siguió promoviendo y exigiendo a sus compositores estaba destinada a satisfacer las principales festividades del año litúrgico, tanto para Corpus Christi,¹¹²⁵ San Pedro, Natividad y la Concepción, entre otras. Estas recurrentes indicaciones a los maestros de capilla, así como las constituciones y reglamentos de la catedral, refieren claramente que el acervo musical ejecutado por la capilla estaba diseñado para satisfacer las fiestas señaladas en el calendario litúrgico, además de otras eventuales como los oficios de difuntos o el recibimiento de alguna dignidad o autoridad civil. En el caso de Valladolid, como quedó dicho, esta fiesta también revistió una gran fastuosidad cuya organización y logística siempre requería una enorme cantidad de personas, ornamentos y diversas actividades como la música, coheteros, alfareros, carpinteros, vidrieros, cereros, así como los cargadores de los gigantes y la tarasca,¹¹²⁶ además de las ceremonias solemnes intramuros de la catedral y los templos.¹¹²⁷

Cada festividad de este ciclo calendárico litúrgico, por lo regular tenía su propia música cuya solemnidad, género y forma buscaban la armonía entre lo visual, lo sonoro y lo ritual. A continuación se describirán a grandes rasgos algunos de los principales géneros y formas musicales que forman parte de los acervos catedralicios estudiados.

¹¹²³ Archivo Municipal de Guadalajara (AMG), Libro de actas núm. 13, 1708-1716, 19 de mayo de 1711, fol. 30v-31f.

¹¹²⁴ Nelly Sigaut, “La fiesta de Corpus Christi”, en Montserrat Galí Boadella y Morelos Torres Aguilar (eds.), *3° Coloquio Musicat. Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi*, UNAM, México, 2008.

¹¹²⁵ Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara, 1690-1750*, UdeG, México, 2014, pp. 60-61.

¹¹²⁶ La tarasca era una figura de enorme tamaño hecha de cartón, que precisamente por sus dimensiones era necesario contar con cargadores para la procesión, pues por lo regular se elaboraban varias figuras de estos “gigantes”.

¹¹²⁷ Archivo Histórico Municipal de Morelia (AHMM), Sección Gobierno/ Caja 45/ E-6/ 1770.

Géneros y formas en el repertorio

Lo que en nuestro presente se entiende por género musical es algo muy distinto a lo que pudo haberse entendido durante el siglo que aquí se estudia. Esto supone, de entrada, una discusión que no estaría en los objetivos de la presente investigación, aunque sí vale la pena plantear al menos de lo que trata dicha discusión, que dentro de la musicología histórica puede llegar a ser amplia y bastante controversial. El concepto de “género”, originado en la teoría literaria y trasladado luego a la teoría musical, en la presente investigación se entenderá como una “categoría determinada por ‘acciones retóricas tipificadas que están basadas en situaciones recurrentes’”, y que tras el uso regular de ciertos elementos que dan sentido a su expresión discursiva posibilitan a los investigadores la creación de “esquemas clasificatorios” para su análisis. Es decir, que más allá de que la música del pasado haya sido producida bajo un riguroso esquema de “género” o no (lo cual también podría ser discutido), éste se reconoce como un “concepto moderno que facilita nuestro entendimiento al acercarnos a un agrupamiento de obras musicales” en las que se descubren elementos comunes y afines, aunque en el pasado hayan sido otros los parámetros para su producción, incluso, hasta para dar nombre a las obras.¹¹²⁸ Cada festividad contaba con un pequeño repertorio musical que reunía determinadas características afines tanto en su forma (o estructura) como en su contenido, e incluso en el título. Y estas obras, además de reunir determinadas características, otro elemento fundamental para determinar la relación entre lo musical y lo ritual era la “función” que se les asignaba a éstas dentro del ritual. Esta función era la que posibilitaba la conformación de ciertas “expectativas de género”¹¹²⁹ de la obra en cuestión, aunque en su momento, concebir esta relación ritual-música, seguramente las personas lo hacían de una manera más afectiva o sensitiva, sin utilizar el concepto de género, ni mucho menos “género musical”. Este concepto, como se dijo, es un recurso moderno que facilita la comprensión del vínculo entre la forma del ritual y la de la música.¹¹³⁰

¹¹²⁸ Véase Davies, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango...*, p. 19.

¹¹²⁹ Davies, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango...*, p. 19.

¹¹³⁰ Incluso algunos diccionarios de música, como el de Felipe Pedrell (1897), el término “género” es definido en diversas entradas (género armónico, cromático, distónico, etc.), pero todas ellas están más cercanas a la definición de “modo”, o incluso, de *estilo* o *forma*. Pedrell, *Diccionario técnico de la música*, pp. 199-200.

En los repertorios estudiados son varios los géneros musicales que han sido localizados, y para dar cuenta del espectro y la amplia variedad desarrollada durante el siglo XVIII, estos han enlistados y resumidos en el Cuadro V-5.

En este breve esquema se han resumido los principales géneros que aparecen en el acervo musical, con la advertencia de que otros géneros como la secuencia, sinfonía, versículo o sonata, también están presentes aunque en menor medida. Una primera observación es que son los salmos, responsorios, misa y villancicos los principales géneros cultivados en ambas catedrales. Llama la atención que los salmos tienen importante presencia en ambas iglesias, lo que se explica por su versatilidad en la liturgia y porque estos son la base textual de buena parte de los libros litúrgicos, como se explicará más adelante.

Enseguida se ofrecen breves descripciones de los géneros con mayor presencia en los acervos, con el fin de contar con una idea más clara sobre la función que éstos cumplían en la liturgia.

Cuadro V-5. Principales géneros representadas en el repertorio musical catedralicio (siglo XVIII).

Género/ forma	Porcentaje (%) de composiciones musicales ¹¹³¹	
	GDL ¹¹³²	VLD ¹¹³³
Salmo	21.19	25.89
Responsorio	12.90	22.05
Misa	11.52	19.97
Villancico	10.13	.76 [23.30] ¹¹³⁴

¹¹³¹ Estos porcentajes resultan ser imprecisos debido a diversos factores: 1) se suele tomar como referencia a los acervos conservados actualmente, y estos no resguardan al día de hoy las obras del siglo XVIII que se resguardaron durante el propio siglo, pues muchas de estas obras han desaparecido del acervo por diversos motivos. 2) El cálculo se apoya en la revisión de inventarios elaborados durante el siglo XVIII, lo que nos acerca un poco al número y títulos de obras que existieron en el repertorio. 3) Estos inventarios fueron hechos sin el cuidado de registrar particularidades de cada obra, de manera que las descripciones suelen ser bastante escuetas, incompletas, y muchas veces erróneas. En este sentido, se deben cotejar todos estos registros con el fin de que el cálculo que de aquí pueda desprenderse se acerque a una cifra más fidedigna. Por lo tanto, estos porcentajes, aunque imprecisos, al menos nos dan una idea de los aspectos que deseamos conocer sobre estos repertorios.

¹¹³² Para el caso de la catedral de Guadalajara la muestra se tomó de 239 obras que constituyen la parte de mayor uso en la liturgia. Se trata de obras compuestas por músicos *activos* en la catedral (ocho) durante el siglo XVIII (se excluyen los anteriores y posteriores), y otros (siete) que aunque no laboraron en el recinto tuvieron una relación directa con los músicos y las autoridades, como por ejemplo solicitar ingresar, opositar una plaza, o vender música de su autoría a las autoridades eclesiasísticas.

¹¹³³ Para el caso de Michoacán, la muestra es de 390 obras, con las mismas características de la muestra guadalajareense, es decir, obras correspondientes al siglo XVIII, de compositores activos o no en la catedral, además de varias obras anónimas de las que aún está pendiente su datación.

¹¹³⁴ El inventario actual al que tuvimos acceso para una revisión, arrojó que sólo cuenta con 3 villancicos, lo que constituye un .76%. A todas luces es erróneo, lo que contrastamos esta cantidad con el inventario ordenado por el chantre Vicente Gorozábel, en 1781, el cual registra 31 villancicos, de un total de 133 obras registradas. Esto significa que los villancicos, en realidad constituyeron un 23.30% del acervo catedralicio michoacano. Véase Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, pp. 736-743.

Versos	8.75	1.53
Cántico	7.37	3.84
Cantada	6.91	
Antífona	4.60	3.84
Lamentaciones	4.60	6.66
Himnos	3.22	3.84
Resto	7.98	11.62
TOTAL	100	100

Fuente: Elaboración propia con base en AHAG, Fondo musical; AHCG, Fondo musical.

Géneros

Salmo

Éste deriva de la palabra salmodia y por lo regular alude a cantos de alabanza, plegaria, acción de gracias, queja, entre otros. Fueron recopilados en 150 textos que inicialmente se atribuyeron al rey David, y posteriormente se integraron al Antiguo Testamento bajo el nombre de Salterio,¹¹³⁵ nombre que hace alusión a su cualidad de instrumento musical, particularmente de cuerda.¹¹³⁶ Constituyen la columna vertebral del canto litúrgico (canto llano) de la Iglesia católica en el Oficio divino (véase *supra*), que “constituye el deber principal de toda institución eclesiástica, pues reviste la función simbólica de santificar... por medio de los salmos”.¹¹³⁷ Integran el género con el mayor porcentaje de obras en las catedrales, y su versatilidad permite su utilización como canto de acción de

¹¹³⁵ Lucero Enríquez, Drew Edward Davies y Analía Chernavsky, *Catálogo de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, vol. II: *Vísperas, antífonas, salmos, cánticos y versos instrumentales*, UNAM, Adabi, Cabildo Catedral Metropolitano de México, Conacyt, México, 2015, p. 43.

¹¹³⁶ Gomá y Fillion, *El Nuevo Salterio*. Los autores señalan que la colección de textos fue “llamada en latín *Psalterium*, ‘Salterio’. Así, Salmo y Salterio, que en su significado nuevo denotaban respectivamente un aire o melodía musical y un instrumento de cuerda”, p. XV. Para una amplia explicación tipológica e histórica se recomienda *Libro de los salmos*, versión comentada de José González Brown, Editorial Porrúa, S.A., México, 1992. La clasificación de los salmos que hacen los autores en esta obra incluye: “himnos, deprecatorios, didácticos o sapienciales, históricos o nacionales, proféticos”. (p. XXIV-XXV).

¹¹³⁷ Enríquez, Davies y Chernavsky, *Catálogo de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, vol. II: *Vísperas, antífonas, salmos, cánticos...*, p. 43.

gracias o de plegaria, en los oficios y en diversas festividades, además de haber sido interpretados, en muchos casos, con la amplia gama de instrumentos de la capilla y a dos coros.

Misa

Además de las generalidades mencionadas líneas arriba habría que agregar que sin duda se trata de la principal celebración diaria de la liturgia romana que tiene como fin recordar la Eucaristía. La tipología y categoría de la misa se determinaba según la festividad de que se trataba. Los textos que se cantaban, así como la forma definitiva introducida a Nueva España fueron establecidos por el Concilio de Trento, y quedaron registrados en el llamado Gradual de la Misa, o Misal romano, aprobado en 1570.¹¹³⁸ Estos cantos, como las misas en sí, se dividían en dos grandes tipos: el Propio de la misa y el Ordinario de la misa. Las partes que integran el Propio son invariables y revestían una notable solemnidad; consisten en el *kirie eleison*, *Gloria in excelsis Deo*, *Credo*, *Sanctus Benedictus* y el *Agnus Dei*.¹¹³⁹ Cada una de estas secciones correspondía a una parte de la celebración. Por el contrario, el Ordinario lo conforman partes que según la celebración pueden variar e incluir: Introito, Salmódia (que según la festividad puede contener un gradual, aleluya o tracto, secuencia, *Stabat Mater*, entre otros), Ofertorio y Comunión.¹¹⁴⁰ Algunas “misas breves”¹¹⁴¹ y oficios de difuntos no incluían en Gloria ni el Credo, aunque en la liturgia de difuntos sí se cantaba la Secuencia *Dies irae, Dies Illa*.¹¹⁴² El Cuadro V-6 resume las partes que integran este importante servicio que a lo largo de los siglos ha articulado la ritualidad de la sociedad católica con las actividades diarias.

¹¹³⁸ Juan Ruiz-Jiménez, “Música sacra: el esplendor de la tradición”, en Maricarmen Gómez (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 2: *De los Reyes Católicos a Felipe II*, FCE, España, 2012, p. 310.

¹¹³⁹ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, pp. 78-79.

¹¹⁴⁰ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, pp. 77-78.

¹¹⁴¹ La *misa breve* es una versión musical corta de la Misa del ordinario. Ver Latham (coord.), *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Voz “Missa brevis”, p. 694.

¹¹⁴² Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, p. 78. Un ejemplo lo constituye la *Misa de difuntos a ocho voces* (en dos coros), órganos y violines, de José María Placeres: AHAG, Fondo musical: GDL0047.

Cuadro V-6. Secciones y partes que integran el Propio y el Ordinario de la Misa.

Sección	Propio de la Misa	Ordinario de la Misa	Misa de difuntos
Introducción	<i>Introito</i>		<i>Introito: Requiem</i>
		<i>kirie eleison</i>	
		<i>Gloria in excelsis</i>	<i>kirie eleison</i>
Liturgia de la palabra	Colecta		
	<i>Sanctus Benedictus</i>		Gradual
	Gradual		
	Aleluya o tracto		
	Secuencia		Secuencia <i>Dies irae</i>
	Evangelio (sermón)		
Liturgia de la Eucaristía		Credo	
	Ofertorio		Ofertorio
	Prefacio		
		<i>Sanctus. Benedictus</i>	<i>Sanctus. Benedictus</i>
		<i>Agnus Dei</i>	<i>Agnus Dei</i>
	Comunión		Comunión ¹¹⁴³
		<i>Ite, missa est</i>	

Fuente: Elaboración propia con base en Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...* pp. 77-80 Grouty Palisca, *Historia de la música occidental*, tomo I, p. 65 Davies, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango...*, p. 21.

Responsorio

Son los textos litúrgicos que, como su nombre lo indica, “responden a las lecturas de los nocturnos de Maitines”,¹¹⁴⁴ y eran cantados de manera alternada por los fieles o el coro, o un solista; regularmente se cantaban después de las lecturas de la Misa y del Oficio.¹¹⁴⁵ Los que se resguardan en las catedrales estudiadas están conformados por tres grupos de Maitines, con tres responsorios cada uno, finalizando algunos de ellos con un Gloria Patri. Esta estructura coherente sugiere que sean identificados como “colecciones de Maitines”, y no sólo como obras individuales. Hacia la segunda mitad del siglo XVIII fue reemplazando lentamente al villancico, especialmente en el oficio de Maitines, y su estructura permitió el despliegue de la amplia instrumentación de la capilla. Fueron dedicados tanto a santos patronos como a festividades más solemnes como Semana santa. Constituyen el 12.90% del total de las obras hasta ahora

¹¹⁴³ Algunas misas de difuntos incluyen un responsorio, como la citada *Misa de difuntos a ocho voces* (en dos coros), órganos y violines, de José María Placeres: AHAG, Fondo musical: GDL0047. Incluye el responsorio: “*Domine quando veneris iudicare terram*”.

¹¹⁴⁴ Davies, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, p. 21.

¹¹⁴⁵ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, p. 71.

identificadas en Guadalajara, mientras que Valladolid casi dobla la cantidad de responsorios (22.05%).

Villancico

El villancico es un género poético-musical considerado “paralitúrgico” por no formar parte de las Sagradas Escrituras y ser escrito en lengua vernácula (castellano o alguna lengua nativa). Por ello, en teoría no formaban parte de la liturgia oficial (que usaba el latín), aunque en la práctica sí fueron incorporados al ritual eclesiástico “y proporcionaron música culta para ocasiones y fiestas importantes dentro de una tradición que es única en la Iglesia hispana”.¹¹⁴⁶ Se desarrolló el villancico sacro y el profano, aunque el primero revistió una complejidad tal (en voces e instrumentos) que sólo podía ser interpretado por “cantantes entrenados”.¹¹⁴⁷ Durante muchos años se cantó en lugar de los responsorios, particularmente en el oficio de maitines, lo que ha generado cierta confusión en su identificación,¹¹⁴⁸ además de que muchos de estos villancicos en los maitines en realidad eran arias (sin la estructura de los villancicos: estribillo-coplas) que de manera genérica fueron identificados como villancicos. Por lo tanto, arias y villancicos, aunque técnica y estilísticamente sean diferentes, su función en la liturgia los hace parte de un mismo género, como se explicó líneas arriba.¹¹⁴⁹

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII, el responsorio lentamente volvió a ocupar su lugar en los oficios desplazando al villancico (o aria). Lo cierto es que este villancico religioso fue cantado en procesiones, misas diversas, y otras festividades como recibir a autoridades civiles o eclesiásticas, y por supuesto, navidad y *Corpus Christi*. Su estructura coincide en gran medida con la del villancico literario, es sencilla y consta de un estribillo y coplas cantados de manera

¹¹⁴⁶ Véase Drew Edward Davies, “Villancicos y cantadas en la catedral de México”, en Lucero Enríquez, Drew Edward Davies y Analía Chernavsky, *Catálogo de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, vol. I: *Villancicos y cantadas*, UNAM, Adabi, Cabildo Catedral Metropolitano de México, Conacyt, México, 2014, p. 63.

¹¹⁴⁷ Véase Davies, “Villancicos y cantadas en la catedral de México”, p. 66.

¹¹⁴⁸ Véase Omar Morales Abril, “Villancicos de remedo en la Nueva España...”, p. 13. Cita a Sierra Pérez, “Presencia del castellano en la liturgia latina: el villancico”, y a Hurtado, “¿Responsorio o villancico? Estructura, función y su presencia”.

¹¹⁴⁹ Bárbara Pérez Ruiz, “Arias y contrafacta de Ignacio Jerusalem: evidencias de la restitución de los responsorios en el oficio de Maitines en la catedral de México”, en *Heterofonía*, núm. 144, enero-junio de 2011, p. 49.

alternada. El primero puede ser desarrollado de manera polifónica,¹¹⁵⁰ mientras que las coplas suelen ser cantadas con la misma música. Fue uno de los géneros más socorridos no sólo en la religiosidad popular, sino en las grandes festividades de las catedrales.

Versos

Los versos fueron un género muy desarrollado aunque poco estudiado por los especialistas, y bastante complejo. Representa tal vez el único (y el primer) ejemplo de una práctica musical religiosa estrictamente instrumental, incluso, de una posible “sustitución” de una parte cantada por otra ejecutada instrumentalmente, y por ello ha sido considerada por algunos como la “primera manifestación orquestal en México”.¹¹⁵¹ Aunque son conocidos como versos (lo que remite a una idea de texto o literatura escrita), la música registrada en los papeles suele estar sin el texto a cantar, es decir, sólo la parte instrumental, debido a que la misma música podía ser reutilizada para diferentes versos, lo que constituye una característica flexible de este género. Podían alternar con partes cantadas de canto llano o polifonía en las horas del Oficio, incluso, se ejecutaban entre los versos del *Magnificat*. Si bien es verdad que aún se desconocen varios aspectos sobre el uso de este género en la liturgia, se debe destacar que representa una clara propuesta de desarrollos e ideas estrictamente musicales expresadas en pocos compases, pues la brevedad es otra de las características de este valioso género,¹¹⁵² que en el caso de los resguardados en el acervo analizado contienen series entre cinco y nueve versos.¹¹⁵³

¹¹⁵⁰ Omar Morales Abril, “Villancicos de remedo en la Nueva España...”, p. 12. Cfr. Davies, “Villancicos y cantadas en la catedral de México”, p. 66.

¹¹⁵¹ Karl Bellinhausen, “El verso: primera manifestación orquestal en México”, citado por Lucero Enríquez, Drew Edward Davies y Carolina Sacristán, “Géneros de vísperas en la Catedral de México”, en Enríquez, Davies y Chernavsky, *Catálogo de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, vol. II: *Vísperas, antifonas, salmos...*, p. 50.

¹¹⁵² Enríquez, Davies y Sacristán, “Géneros de vísperas en la Catedral de México”, en Enríquez, Davies y Chernavsky, *Catálogo de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, vol. II: *Vísperas, antifonas, salmos...*, p. 49. Véase también Jazmín Rincón, “Versos instrumentales de Ignacio Jerusalem...”, p. 96. De la misma autora, “El verso instrumental en la Nueva España...”.

¹¹⁵³ Véase AHAG, Fondo musical: Francisco Rueda, Versos del quinto tono: GDL0003; Ignacio Jerusalem, Versos del sexto tono: GDL0008; Ignacio Jerusalem, Versos del cuarto tono: GDL0009; Pedro Regalado Támez, Versos del tercer tono: GDL0026; por mencionar sólo algunos. AMCM, carpeta 287 (4 y 5): Christofani Beltrán, *Versos de 5º tono*; carpeta 287 (1-3): Manuel Delgado, *Versos de 5º tono*.

Cántico

Es otro de los géneros de marcada presencia en el acervo. Son himnos bíblicos que desde sus más remotos orígenes tuvieron una finalidad de alabanza y de “consuelo espiritual” pues fueron considerados “como una espléndida y abundante mesa donde puede tomar cada uno, según su estado y necesidad, sólido alimento para robustecerse y animarse al exacto cumplimiento de sus obligaciones, y al ejercicio de todas las virtudes...”.¹¹⁵⁴ Su estructura es similar a la de los salmos, y los más representativos en el repertorio son el *Magnificat* (atribuido a la Virgen María), y el *Te Deum* (atribuido a San Ambrosio y a San Agustín¹¹⁵⁵) como una acción de gracias. Fueron compuestos para diversas advocaciones marianas como otras devociones y fiestas especiales, tanto en el Oficio como en el Ordinario.

Cantada

Es un género estrechamente emparentado con el villancico, con algunas diferencias esenciales que hay que señalar, como incluir un recitado y un aria, con un grado de complejidad tal que sólo cantantes diestros podían cantarlas. Algunos ejemplos fueron registrados por sus compositores como “cantadas”, aunque su estructura interna y sus partes evidencian claramente un villancico, dando por resultado una forma híbrida entre el villancico y la cantada en el que las coplas y el recitado se cantaban de manera alternada.¹¹⁵⁶ Fueron escritas en lengua vernácula, y ejecutadas en diversas festividades y en el Oficio. La fórmula recitado-aria equivale a la “unidad básica de los textos teatrales italianos de la época”, por lo que es notorio el fuerte influjo e influencia del estilo operístico y teatral en este género.¹¹⁵⁷ Aunque en el acervo guadalajareño se resguardan algunas cantadas, llama la atención que en el vallisoletano aún no hayamos podido consultar alguna, aunque seguramente sí se cuenta con ellas.

Antífona

Es tal vez el género sacro más desarrollado en canto llano y ejecutado en el fa-cistol, es decir, en los libros de coro. Es un texto breve y está asociado siempre a

¹¹⁵⁴ Lallemand, P., *Salmos de David y cánticos sagrados*, “Prólogo”, s/p.

¹¹⁵⁵ Lallemand, P., *Salmos de David y cánticos sagrados*, pp. 495 y 508. Cfr. Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, p. 72.

¹¹⁵⁶ Ver por ejemplo el citado *Marciales estruendos*: AHCG, Fondo musical: José de Torres y Martínez Bravo y José Rosales, que incluye estribillo y coplas, además de un recitado a dúo.

¹¹⁵⁷ Davies, “Villancicos y cantadas en la catedral de México”, p. 68.

un salmo o cántico. De ello se destaca una doble función, por un lado la estrictamente litúrgica (expresión espiritual), y la musical, que enmarca la entonación de los salmos, es decir, que se cantan antes y después de éstos, señalando “la clara cadencia con la que concluyen determina la elección del tono en que se va a recitar el salmo que le sigue...”.¹¹⁵⁸ Se pueden identificar tres tipos: a) “Las que se emplean en el Ordinario (días feriales y domingos sin festividad) caracterizadas por ser breves y sencillas... b) Las antífonas propias para la liturgia de cada día y hora del Oficio... c) Las antífonas que preceden y cierran el canto del *Benedictus* y al *Magnificat*...”¹¹⁵⁹

Se debe destacar que en buena parte del calendario litúrgico (Propio del tiempo y Propio de los santos) eran entonadas en la mayoría de las festividades, es por ello en los repertorios de canto llano, y especialmente en los libros de coro (antifonarios), están presentes de manera importante.

Lamentaciones

Este género se caracteriza por su profunda solemnidad e introspección debido a la naturaleza de la propia celebración: luto de Semana santa. Se cantaba de manera específica en “el primer nocturno de los Maitines de Jueves, Viernes y Sábado Santos”.¹¹⁶⁰ Todos los miembros del cabildo estaban obligados a cantarlas en los Oficios, al igual que la capilla vocal en las funciones de la misa. Y como quedó dicho líneas arriba, no obstante la “gravedad” que reviste este ceremonial, la composición de algunas Lamentaciones resguardadas en los repertorios se vieron influidas por el influjo de la música operística.

Himnos

Los himnos bíblicos tuvieron también un importante arraigo y presencia en las ceremonias de las catedrales, especialmente en el Oficio divino. Se trata de una composición poética de “versos métricos organizados en estrofas regulares, por lo común de cuatro versos cada uno”, cuyas estrofas se cantan con la misma me-

¹¹⁵⁸ Enríquez, Davies y Sacristán, “Géneros de vísperas en la Catedral de México”, en Enríquez, Davies y Cheriñavsky, *Catálogo de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, vol. II: *Vísperas, antífonas, salmos...*, p. 39.

¹¹⁵⁹ Enríquez, Davies y Sacristán, “Géneros de vísperas en la Catedral de México”, en Enríquez, Davies y Cheriñavsky, *Catálogo de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, vol. II: *Vísperas, antífonas, salmos...*, pp. 39-40.

¹¹⁶⁰ Davies, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, p. 21.

lodía.¹¹⁶¹ Ya se ha mencionado la existencia de varios himnos en el repertorio, mismo que mayoritariamente está representado en el canto llano de los libros del facistol.

Estos y otros géneros son los de mayor presencia (aunque no los únicos) en el acervo musical. Con él fue posible la realización de las festividades del calendario litúrgico con la solemnidad que exige el culto, pero también se constata la producción artística de músicos locales y regionales,¹¹⁶² y con ello la construcción de una ritualidad o religiosidad marcada tanto por los preceptos de la Iglesia universal como por la impronta de santos y vírgenes que circundan y protegían la ciudad y la Diócesis.

Formas

La diferenciación entre género y forma tiene como finalidad, por lo menos en esta investigación, señalar las incursiones en la música sacra de elementos (formas) tradicionalmente ajenos a este ámbito, de manera que el repertorio estudiado cobra especial relevancia al denotar cierta flexibilidad, contra la rigidez que había caracterizado al canon eclesiástico. Si el género remite a la idea de tipologías clasificatorias de obras musicales de tal manera que permitan diferenciar genéricamente unas de otras, por forma se entenderá “la manera en que se organizan los diferentes elementos de una pieza musical –alturas, ritmos, dinámica, timbres– para producir un resultado audible coherente”.¹¹⁶³ En este sentido, para la identificación de una obra se piensa más en la estructura interna y en sus características formales, que en la función de ésta en la liturgia (como serían ciertos géneros musicales, como quedó explicado). Es verdad que el concepto de forma, en teoría musical, es mucho más complejo y amplio que la manera en cómo aquí se entenderá, pues en este caso sólo se persigue identificar en el repertorio elementos distintivos que lo vinculan con formas operísticas de la época, tales como el uso de arias, solos e instrumentos obligados. Esto con el fin de contribuir a explicar la transformación sonora (más que a la teorización de la misma) en la que los elementos teatrales y operísticos tuvieron una fuerte impronta.

Solos

En la documentación musical el uso de “solo” y “aria” es confuso, ambos parecen referir a pasajes individuales para voces (solista o dúo), aunque en algunos

¹¹⁶¹ Morales Abril, “*Jesu nostra redeptio*, himno de vísperas para la Ascensión, de Pedro Bermúdez”, en *Heterofonía*, núm. 129, julio-diciembre 2003, p. 111.

¹¹⁶² Ver capítulo III: Los músicos.

¹¹⁶³ Latham, (coord.), *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Voz “Forma”, p. 600.

casos se señala para instrumentos.¹¹⁶⁴ Estos recursos, propios de las formas operísticas, fueron introducidos en diversas obras como las del mencionado maestro de capilla Francisco Rueda, quien incluyó en su producción varios pasajes a “solo” para la voz de tiple (soprano), incluso en obras que exigen una profunda solemnidad como las Lamentaciones, como quedó dicho. También el maestro de capilla José María Placeres (1700-1775), en su Himno *Vexilla regis*: O cruz ave spes incluyó un “solo” para tiple, además de la rica instrumentación registrada. Por su parte, en la catedral vallisoletana se conocen varias obras anónimas que incluyen un solo en la voz (tiple o tenor), y algunas otras de autor claramente identificado como el salmo *Beatus vir* a cinco voces (1790) con pasaje solístico para el tiple primero (S1), del compositor Juan José Echeverría.¹¹⁶⁵ Varias obras de Ignacio Jerusalem: el villancico *De la terrestre floresta*, para violines, trompas y bajo, e incluye el “aria a solo” para la voz del alto (A);¹¹⁶⁶ el salmo *Benigne fac domino*, para ocho voces y voz solista,¹¹⁶⁷ por mencionar algunos. Y desde luego del multicitado Antonio Juanas podemos citar el salmo *Laudate dominus* a cuatro voces con solista, violines, oboes, trompas y bajo.¹¹⁶⁸

Los pasajes solísticos para voz suponen una exhibición de las cualidades y el virtuosismo del cantante, del mismo modo como sucede en los “solos” para instrumentos, o incluso para “dúos” de voces. Esto representó un triunfo de la música sobre el texto, aspecto que el sector más conservador de la Iglesia había cuidado con profundo celo y había pretendido evitar, pero ante el embate de la evolución sonora, así como la emancipación, reconocimiento y defensa del arte musical por parte de los compositores del siglo XVIII, le fue imposible lograr.

Aria

Un aria es una obra para voz que puede ser ejecutada en solitario, o bien, con acompañamiento, pero que por su destacada ejecución se distingue formalmente del resto de las voces o instrumentos. A la par con los “solos”, las arias para voces terminaron siendo breves canciones o pasajes dentro de una obra mayor, es por ello que en algunos catálogos musicales es identificada como un género,

¹¹⁶⁴ AHAG, Fondo musical: [Manuel] Arenzana, *Misa del Ordinario*, GDL0161. La obra está incompleta, y el “solo” está señalado en el violín primero. Véase también Randel, *Diccionario Harvard de música*, p. 463.

¹¹⁶⁵ AMCM, carpeta 259 (2): Juan José Echeverría, *Beatus vir*.

¹¹⁶⁶ AMCM, carpeta 368: Ignacio Jerusalem, *De la terrestre floresta*.

¹¹⁶⁷ AMCM, carpeta 346: Ignacio Jerusalem, *Benigne fac domino*.

¹¹⁶⁸ AMCM, carpeta 245: Antonio Juanas, *Laudate dominus*.

más que como una determinada forma.¹¹⁶⁹ En las obras resguardadas en los acervos de las catedrales puede identificarse de las dos maneras: como una obra en sí (Aria a dúo con violines al Santísimo Sacramento;¹¹⁷⁰ Si los coros militantes;¹¹⁷¹ el citado villancico De la terrestre floresta,¹¹⁷² entre otras), o bien como parte de una obra más amplia (Maitines a San Agustín).¹¹⁷³ Si bien desde mediados del siglo XVII europeo el término fue asociado ya a una parte solística, entrado el XVIII fue un elemento característico de la ópera que para entonces había ya desarrollado una considerable tipología de arias (canción estrófica, aria concertada, aria da capo...).¹¹⁷⁴ Con características similares a pasajes solísticos la encontramos en el repertorio sacro, y esto nos hace inferir que los cantantes que formaron parte de la capilla tuvieron que desarrollar destrezas notables para su ejecución.

Instrumentos obligados

Otro elemento que constata esta preminencia de lo musical sobre lo vocal es la puesta en práctica del recurso del “instrumento obligado”, indicación que era registrada en la propia partitura, sea para el órgano, violín, clarinete u otro instrumento del que se contara con un ministril diestro. Esto significa que ciertas partes de las obras habían sido escritas específicamente para determinados instrumentos y que no podían omitirse,¹¹⁷⁵ con el fin de explotar su expresividad (sonoridad) y las capacidades del ejecutante (virtuosismo).

Tanto los solos, arias e instrumentos obligados, más que para la solemnidad de la liturgia, fueron composiciones o formas para el lucimiento directo del cantante o el instrumentista y sus amplias posibilidades musicales, lo cual figuró

¹¹⁶⁹ Davies, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, p. 23.

¹¹⁷⁰ AHCG, Fondo musical: Francesco Corradini, *Area á Duo con violines/ al Santissimo Sacramento...* La portada dice: “Vilin [sic] segundo/ Area á Duo con violines/ al Santissimo Sacramento/ O Dios Humanado/ Por Don Fransisco Coradini//”.

¹¹⁷¹ AHCG, Fondo musical: José María Placeres, *Si los coros militantes*, 1771. La portada dice: “Area sola con violines/ y trompas/ si los coros militantes/ para N. P. S. S. Pedro Apostol/ Compuesta por el M.o B.r y presbítero/ D.n Joseph María/ Placeres/ Son 6 papeles. Año de 1771//”.

¹¹⁷² AMCM, carpeta 368: Ignacio Jerusalem, *De la terrestre floresta*.

¹¹⁷³ AHAG, Fondo musical: Anónimo, *Maitines a San Agustín*, incluye “aria” en la voz de Bajo. Forman una colección de maitines: GDL0154, GDL0155 y GDL0156.

¹¹⁷⁴ Latham, (coord.), *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Voz “Aria”, pp. 100-101.

¹¹⁷⁵ Latham, (coord.), *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Voz “Obbligato”, p. 1073.

como una especie de tiro de gracia sobre la música litúrgica vocal (canto llano), en la víspera del siglo por antonomasia de la ópera: siglo XIX. ¿Podríamos decir entonces que esto significó un triunfo del gremio de los músicos y su arte frente a sus mecenas? Las referencias empíricas parecen indicar que sí.¹¹⁷⁶ Pero magnificando este planteamiento: ¿es esto en realidad un triunfo de los músicos sobre la misión de la autoridad eclesiástica, o ésta también participó de este proceso con el que aspiró a figurar entre las grandes catedrales novohispanas y peninsulares de la cristiandad? ¿Fue éste un proyecto del cabildo eclesiástico frente a sus símiles? Finalmente ¿quiénes ganaban con esta transformación musical? Seguramente mucho era lo ganado por el arte musical en sí, por los músicos: artífices de la construcción de una nueva concepción de las “bellas artes”.¹¹⁷⁷

Son diversos los ejemplos sobre este recurso del instrumento obligado en las obras. Por citar un par: en la catedral de Guadalajara se resguarda la cantada de José María Placeres, *El pincel más galante* (recitado), que incluye el aria, *Triunfa señora reina*. Está escrito para cuatro voces, violines y órgano obligado.¹¹⁷⁸ Tal vez sea ésta una de las obras en las que se reúnen varias características de un repertorio moderno: incluye aria, instrumento obligado, violines y contrafacto (*Salve Regina*) en la sección del aria. Del mismo modo, la catedral vallisoletana resguarda varios ejemplos de este recurso. Citaremos sólo la *Misa a 7* de Juan del Águila, escrita para violines. Bajo, oboes, trompas y órgano obligado.¹¹⁷⁹ Son varias las misas en el acervo michoacano que incluyen el órgano obligado, de las autorías de Antonio Juanas, Ignacio Ortiz de Zárate, Manuel de Arenzana y Francisco Javier García Fajer “Españoleto”, entre muchos otros. Y al igual que el órgano, otros instrumentos como la flauta y el fagot tuvieron su escritura idiomática en diferentes obras. Por citar un ejemplo, los *Versos del 6º tono*, de José Beltrán Cristofani incluyen el fagot obligado.¹¹⁸⁰

Recitado

A la par de las arias, otra de las formas en las que se aprecia claramente la presencia de la música teatral y operística en el ámbito sacro, sin duda que es el recitado, que consiste en una “forma de canto solista discursivo”, en el que el desarrollo melódico suele menos estructurado que otras segmentos como las

¹¹⁷⁶ Alberto Tenenti, *La Edad Moderna, XVI-XVIII*, Ed. Crítica, Barcelona, 2011, p. 354.

¹¹⁷⁷ Véase Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, España, 2004.

¹¹⁷⁸ AHAG, Fondo musical, GDL0101: José María Placeres, *El pincel más galante-Triunfa señora reina*.

¹¹⁷⁹ AMCM, carpeta 6: Juan del Águila, *Misa a 7*.

¹¹⁸⁰ AMCM, carpeta 287: José Beltrán Cristofani, *Versos del 6º tono*.

arias o solos. El recitado suele ser de notable expresividad, y aunque en el ámbito profano, el recitado (recitativo) solía ser de “ritmo libre y carente de melodía estructurada”,¹¹⁸¹ en el sacro estaba perfectamente establecido y mensurado.

Sirva como ejemplo la citada obra de Placeres, *El pincel más galante*, y los Responsorios a 4, 5 y 6 voces para los maitines a Nuestra Señora de Guadalupe,¹¹⁸² del compositor José Carrasco. Esta obra y otras de su autoría se resguardan la catedral tapatía, y debemos destacar que fue organista de la catedral de Valladolid (1795). Se trata de una colección completa de responsorios que en su estructura incluye el recitado, órgano obligado (solístico en el responsorio 8º), coplas, entre otros importantes recursos sonoros y formales.

*La música y las principales advocaciones: marianas y cristológicas*¹¹⁸³

Era una obligación prescrita cantar en las catedrales del reino la antífona *Salve Regina*,¹¹⁸⁴ y en las diversas “festividades que se acostumbran de la bienaventurada Virgen María... y canten del mismo modo el himno y cántico *Magnificat*...”,¹¹⁸⁵ dedicados a la virgen. Esto como consecuencia de las ordenanzas tridentinas en las que la virgen fue enaltecida. Emile Male sostiene que “el arte de la contrarreforma defiende todos los dogmas atacados por los protestantes. Se dedica a exaltar a la virgen”.¹¹⁸⁶

¹¹⁸¹ Latham (coord.), *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Voz “recitativo”, p. 1259.

¹¹⁸² AHCG, Fondo musical, GDL0041-GDL0043; José María Carrasco, *Responsorios para los maitines a Nuestra Señora de Guadalupe*.

¹¹⁸³ En esta investigación, los términos “mariano” y “cristológico” son usados en el sentido en que indican una determinada inclinación en el acervo musical por las advocaciones a la virgen María (mariana), y a la figura de Jesucristo (cristológica), ambos en sus múltiples representaciones. Véase Antonio Rubial, *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, UNAM, FCE, México, 1999, p. 201; Magdalena Vences Vidal, “Manifestaciones de la religiosidad popular en torno a tres imágenes marianas originarias. La unidad del ritual y la diversidad formal”, en *Revista Latinoamérica*, núm. 2, 2009, México, p. 103. Drew Davies, en el registro de las obras musicales de la Catedral de Durango, usa el término en el mismo sentido: “*christological*” y “*marian*”. Davies, “The italianized frontier: Music at Durango cathedral...”, pp. 381-382.

¹¹⁸⁴ *Concilio III Provincial Mexicano...*, p. 333.

¹¹⁸⁵ *Concilio III Provincial Mexicano...*, p. 510.

¹¹⁸⁶ Male, *El arte religioso...*, p. 161. Explica que “En la catedral de Nápoles hay un fresco de Domenichino que representa el *triunfo* de la virgen sobre la Reforma”.

Por ello, las figuras de la virgen María, así como la de Jesús (ambas en sus diversas advocaciones) son las más representadas en el ritual católico, sea en las funciones de la misa o del oficio divino.¹¹⁸⁷ En el caso de la catedral guadalajareña, la festividad con mayor presencia en el repertorio musical es precisamente la dedicada a la virgen María, de manera principal la Asunción, pues a ella está dedicada la catedral.¹¹⁸⁸ Le sigue la virgen de Guadalupe, que hacia mediados del siglo XVIII fue ratificada como patrona del Imperio, motivando con ello una serie de obras y manifestaciones artísticas alusivas a la imagen.¹¹⁸⁹ Estas advocaciones marianas, entre otras, son las más socorridas, sobre todo en los géneros de misas, villancicos y responsorios, así como la antífona *Salve Regina* y el cántico del *Magnificat* (*Magnificat anima mea Dominum*) atribuido, además, a la propia virgen María.¹¹⁹⁰ A diferencia de las catedrales de México y Guadalajara, la vallisoletana está dedicada a una representación cristológica: la Transfiguración del Señor, de manera que no sorprende que el mayor número

¹¹⁸⁷ En otras catedrales como la de Durango, la figura de San Pedro fue la más socorrida durante el siglo XVIII, tanto en maitines como en responsorios. Véase Drew Davies, “The italianized frontier: Music at Durango cathedral, español culture, and the aesthetics of devotion in eighteenth-century New Spain”, Tesis Doctoral, Universidad de Chicago, EU, 2006, p. 382. Y Drew Davies, “El triunfo de la Iglesia: villancicos dieciochescos para san Pedro”, en Patricia Díaz Cayeros (ed.), *2º Coloquio Musicat: Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2007. Véase capítulo IV: Los instrumentos musicales, en donde se expone la idea de Nelly Sigaut quien destaca que el cabildo de la catedral de México, en la década de 1680, impulsó un “programa iconográfico” destinado a exaltar el culto a la figura de San Pedro y establecer su cátedra. Con ello se estaría dando un giro de la imaginería mariana a la de San Pedro. Nelly Sigaut, “El uso de la emblemática en un programa catedralicio”, en Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal (eds.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, El Colegio de Michoacán, Conacyt, México, 2002, p. 123.

¹¹⁸⁸ Al igual que la catedral metropolitana de México.

¹¹⁸⁹ Véase Nelly Sigaut (ed.), *Guadalupe: Arte y liturgia. La sillería de coro de la colegiata*, 2 vols., El Colegio de Michoacán, Museo de la Basílica de Guadalupe, México, 2006.

¹¹⁹⁰ Lucas, 1:46-55. Ver también Lallemand, *Los salmos de David y cánticos sagrados interpretados en sentido propio y literal en una brevísima paráfrasis*, traducción de Jayme Serrano, Benito Cano impresor, Madrid, 1786. El autor, citando el Evangelio de Lucas, sostiene que “habiendo la virgen santísima ido a visitar a su prima Santa Isabel después de la anunciación, pronunció en aquella visita llena de portentos este cántico: *Magnificat anima mea Dominum. Et exultavit spiritus meus...*”, p. 495.

de obras estén orientadas a las diversas festividades en torno a la vida de Jesús, especialmente la mencionada transfiguración, natividad y Semana santa.¹¹⁹¹

Aun cuando las catedrales de la cristiandad católica están regidas por el mismo calendario litúrgico, la historia individual de cada una les va marcando un particular derrotero. Guadalajara y Valladolid, cada una de las catedrales dio mayor relevancia y atención a las festividades correspondientes a sus respectivas advocaciones, de manera que esto se perfila como un elemento básico de diferenciación. En el caso de estas dos catedrales, las figuras de Jesús y de la virgen figuran como el eje central que articula tanto su propia arquitectura, los altares, la música y el ritual, es decir, la liturgia en general.

Por otra parte, vale la pena mencionar que estas advocaciones, musicalmente están presentes diversos géneros. Por ejemplo, el nacimiento de Jesús (Tiempo de Natividad) es también un tema muy recurrente en el género villancico, de los que en la catedral guadalajareña se conocen alrededor de una treintena, compuestos entre 1740 y 1780.¹¹⁹² En su mayoría, estas obras fueron escritas para voces e instrumentos, en polifonía y en lengua vernácula.¹¹⁹³ Debido a la solemnidad que reviste la muerte de Jesús (Tiempo pascual), las obras dedicadas a este periodo son más de carácter vocal, sea en canto llano o en polifonía. Aunque en el acervo michoacano hasta ahora sólo hemos localizado alrededor de una decena de villancicos (lo cual indica una discreta presencia de este género), su presencia fuerte la revela el inventario elaborado en 1781 por órdenes del chantre Vicente Gorozábel,¹¹⁹⁴ cuyos registros superan la treintena, de los cuales al menos la mitad están dedicados a algún pasaje de la vida de Jesús. Por otra

¹¹⁹¹ Para el caso del Archivo Musical de la Catedral de Morelia (AMCM), la muestra analizada fue sobre el registro que se resguarda en la propia catedral, mismo que consta de 638 obras, de las cuales alrededor de un 45% corresponden al siglo XVIII. Del mismo modo, en el inventario de las obras musicales resguardadas en el Conservatorio de las Rosas (Morelia), se registran alrededor de 250 obras, de las cuales un 30% corresponden al siglo XVIII. Sin precisar el dato, al menos la mitad de este 30% pudo pertenecer al acervo de la catedral, o al menos son de autoría de músicos que ejercieron o compusieron obra tanto para la catedral como para el Conservatorio.

¹¹⁹² Después de la misa, el salmo y el responsorio, es el género con mayor presencia en el repertorio tapatío.

¹¹⁹³ El villancico es un género considerado “paralitúrgico” por no formar parte de las Sagradas Escrituras y ser escrito en lengua vernácula (castellano o alguna lengua nativa). Ver el apartado de “Géneros” en este mismo capítulo.

¹¹⁹⁴ El inventario se encuentra transcrito en Violeta Paulina Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, Tesis

parte, su marcado desarrollo también se percibe en el repertorio conservado en el Conservatorio de las Rosas, de la misma ciudad, que resguarda una cantidad importante de villancicos de autores que también compusieron música para la catedral, como Francisco Moratilla y Gregorio Remacha.¹¹⁹⁵

Además de lo mencionado líneas arriba, las festividades mejor representadas en los repertorios son las dedicadas a San José, San Pedro, San Agustín, así como las virgen María en sus diferentes representaciones, principalmente la Asunción y Guadalupe. A continuación se detallan algunas de las principales características de estas festividades.

Advocaciones marianas

La virgen de la Asunción

El 19 de febrero de 1618 se realizó la ceremonia de Dedicación de la catedral de Guadalajara, ritual que consistió en la inauguración del nuevo edificio y el traslado de la primitiva catedral dedicada a San Miguel, a la nueva dedicada a la Virgen de la Asunción. Y aun cuando no estaba completamente terminada, el altar mayor fue trasladado del antiguo a este nuevo recinto. “...habiéndose llevado el Santísimo de la iglesia mayor de esta ciudad vieja en procesión solemne a la iglesia catedral nueva donde se ha colocado...”¹¹⁹⁶ En adelante, cada 19 de febrero se efectuaban misas y diversas ceremonias que en realidad iniciaban desde ocho días antes (la octava). El sumario de la Cartilla de Ordenanzas de 1791 indicaba que “así como la consagración de la iglesia material representa la santidad de toda la iglesia espiritual... por eso la fiesta de la Dedicación del Templo es la más solemne, y se hace por ocho días”.¹¹⁹⁷ Se trataba pues, de una ceremonia

Doctoral: Ciencias Humanas: Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán, 2014, pp. 736-743.

¹¹⁹⁵ Archivo Musical Histórico del Conservatorio de las Rosas (AMHCR). Se registran más de 50 villancicos, de los cuales alrededor de una treintena son anónimos. Véase Edgar Alejandro Calderón Alcántar, *Villancicos de Gregorio Remacha en el Colegio de Santa Rosa*, Tesis de Licenciatura en Musicología, Morelia, Conservatorio de las Rosas, 2010. Citado por Violeta Paulina Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, Tesis Doctoral: Ciencias Humanas: Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán, 2014, p. 16.

¹¹⁹⁶ Acta de cabildo de la ciudad de Guadalajara, en *Cuarto Centenario de la fundación del obispado de Guadalajara, 1548-1948*, Artes Gráficas, S.A., Guadalajara, Jalisco, 1948, p. 12.

¹¹⁹⁷ Antonio Lobera y Abío, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia...*, p. 89. Posteriormente, la fecha de aniversario por la Dedicación fue movida al 22 de octubre con

para evocar un acto fundacional, y en este caso la virgen de la Asunción era la advocación central de este ritual.

Durante el siglo XVIII las ceremonias de aniversario por la Dedicación fueron encabezadas por el obispo en turno con la más alta solemnidad y asistencia de la feligresía. Entre las obras que la capilla musical ejecutó se encuentran el responsorio: *Assumpta est in caelum*, de Ignacio Jerusalem, para dúo de voces, violines, viola y cornos.¹¹⁹⁸ El uso de las cuerdas frotadas y los cornos revela una agrupación instrumental madura e innovadora, de sonido moderno y vanguardista, tal como se aprecia también en la Misa a cuatro voces *Assumpta est*, de José María Placeres,¹¹⁹⁹ quien fuera maestro de capilla desde 1770 hasta su muerte en 1775.¹²⁰⁰ Se trata de una soberbia obra compuesta para dos coros, órgano y flautas, que incluye además otra sonoridad novedosa: el serpentón, instrumento grave de viento destinado a ser sustituido posteriormente por la tuba.¹²⁰¹ Del mismo autor se conoce también la cantada-antífona *Triunfa señora reina-Salve Regina*,¹²⁰² dedicada a la virgen de la Asunción; incluye cuatro voces, violines y “órgano obligado”, éste último constituye un rasgo claro de la instrumentación moderna e ilustrada, como se comentará más adelante.

Es importante destacar que aun tratándose de un género “paralitúrgico” cantado en castellano, a esta misma música del Triunfa señora reina le fue agregado otro texto en latín (contrafacto)¹²⁰³ para ser cantado como un aria por la voz

el fin de alejarla del periodo de Cuaresma puesto que “se faltaba a la solemnidad y culto de los ocho días”. AHAG, LAC 7, 28 de abril de 1673, fol. 170v.

¹¹⁹⁸ AHAG, Fondo musical: Ignacio Jerusalem, *Assumpta est in caelum*, GDL0035.

¹¹⁹⁹ AHAG, Fondo musical: José María Placeres, Misa a 4 *Assumpta est*, GDL0048.

¹²⁰⁰ Durán Moncada, “Música y músicos de la catedral de Guadalajara. Siglos XVI-XIX”, en Arturo Camacho Becerra (coord. gral.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo I, El Colegio de Jalisco, México, 2012, pp. 214-215.

¹²⁰¹ Ver capítulo IV: Los instrumentos musicales.

¹²⁰² AHAG, Fondo musical: José María Placeres, *Triunfa Señora reina/ Salve Regina*, GDL0101. En la portada se lee: “Aria/ A quatro con Violines y Organo Obligado/ A. N.a S.a de la Assump.n/ Por el S.r B.r D.n Josse Maria Placeres/ tienen las voces la Salve, á la q.e sirven VV. org. y Acomp.to//”.

¹²⁰³ A los textos que se agregan para ser cantados con la misma música se les conoce como *contrafactos*. Ver Drew Davies, “Contrafactos y géneros discursivos”, en Lucero Enríquez Rubio (coord. y edit.), *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: Testimonios de innovación y pervivencia*, vol. I, UNAM, México, 2014, p. 69.

del tiple (soprano),¹²⁰⁴ con lo que la obra fue resignificada para ser utilizada también como una antifona, convirtiéndose con ello en un género litúrgico. Esta mutación de géneros o formas es uno de los elementos peculiares encontrados en el acervo, al igual que la reutilización de música con diferente texto, cuya tradición en la música novohispana puede ser explicada por diferentes circunstancias, una de ellas es la notable aceptación entre las personas de una pieza musical que de manera particular estimule el gusto, sea por su melodía o su musicalidad en general. Esto revela una importante faceta del gusto dieciochesco, o si se quiere, “gusto ilustrado” por el que las personas experimentaron cierta libertad, o “juicio” sobre la música y lo que ella les proporcionaba o les estimulaba. La música “suscita de modo natural una gran variedad de pasiones en el corazón del hombre”.¹²⁰⁵ Como se detallará más adelante, esta libertad de mayor experimentación en las emociones humanas, característica bastante peculiar del siglo XVIII novohispano, propició una nueva sensibilidad musical, nueva estética y un nuevo manejo de estas obras al interior de los recintos religiosos, como lo fue la “reutilización de música” para satisfacer las nuevas necesidades de la liturgia. Por ejemplo, otro de los villancicos en el acervo: *Sus glorias cantando*, de Ignacio Jerusalem (maestro de capilla de la catedral de México de 1750 a 1769), está dedicado a la virgen de la Asunción, con la referencia explícita de que también puede dedicarse “a otros santos”.¹²⁰⁶

La Virgen de Guadalupe

Fue nombrada patrona de la ciudad de México en 1737. Su notable aceptación entre la población motivó que en 1746 fuera declarada como “patrona del Im-

¹²⁰⁴ El Aria es una composición (o parte de una obra) para ser cantada por una sola voz, o dos (dueto), y suele ser escrita para destacar las virtudes de los cantantes, por lo que generalmente se reserva para músicos con notables destrezas interpretativas. Véase Don Michael Randel, *Diccionario Harvard de música*, Editorial Diana, México, 1994, p. 34. Por su tratamiento altamente complejo, en ocasiones se le da el tratamiento como una “canción autónoma”, aunque por lo regular formaban parte de las cantatas, oratorio y las óperas. Cfr. Latham (coord.), *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Voz “Aria”, pp. 100-102.

¹²⁰⁵ Fubini, *La estética de la música*, p. 108. Cita a Avison, *Essay on musical expression* (1752).

¹²⁰⁶ AHCG, Fondo musical: Ignacio Jerusalem, *Sus glorias cantando*. Al iniciar el siglo XIX esta práctica persistió según se aprecia en los Responsorios a Santiago, de Vicente Ortiz de Zárate (1810), al que le fueron agregados textos para dedicarlos a San José. Véase AHAG, Fondo musical: GDL0018, Vicente Ortiz de Zárate, Responsorios al Señor Santiago-San José.

perio”, hecho que el Papa reconoció en 1754.¹²⁰⁷ Como se dijo en el primer capítulo: fue la peste de *matlazahuatl* (1736-1737) lo que propició este resurgimiento en la devoción de la virgen bajo advocación guadalupana, en todo el territorio novohispano.¹²⁰⁸ Templos, capillas, altares, santuarios y diversas obras de arte (pintura, poesía y música) fueron creadas en el marco de esta nueva etapa del guadalupanismo regional.¹²⁰⁹ Las obras musicales para esta fiesta no fueron la excepción.¹²¹⁰

El maestro de capilla de la catedral de Guadalajara, Francisco Rueda (1750-1769), compuso varias obras dedicadas a esta festividad. Una de ellas es el citado villancico *Hermosa florida imagen*, escrito para cuatro voces y órgano. Aunque en los “papeles de música” resguardados en el archivo la obra aparece incompleta,¹²¹¹ todo parece indicar que fue compuesta para más voces de coro y para una mayor dotación instrumental. Vale la pena la reproducción de algunos de sus versos:

Hermosa florida imagen
Protectora mexicana

La imagen de Guadalupe
Patrona de Nueva España

¹²⁰⁷ Cfr. Nelly Sigaut, “Un nuevo nicho para una nueva imagen”, en Arturo Camacho Becerra (coord.), *Morada de virtudes. Historia y significados en la capilla de la Purísima de la Catedral de Guadalajara*, El Colegio de Jalisco, México, 2010, pp. 67-68.

¹²⁰⁸ Lilia V. Oliver Sánchez, “La importancia de los registros hospitalarios para el análisis de la epidemia y escasez de alimentos en Guadalajara. 1785-1786”, en *Letras Históricas*, núm. 3, Otoño-invierno 2010, Universidad de Guadalajara.

¹²⁰⁹ Sofía Irene Velarde Cruz, “Nuestra Señora de Guadalupe”, en Nelly Sigaut y Hugo Armando Félix (edits.), *Pintura virreinal en Michoacán*, vol. II, El Colegio de Michoacán, México, 2018, pp. 47-50.

¹²¹⁰ Drew Davies, “Villancicos from Mexico city for the Virgin of Guadalupe”, *Early Music*, vol. XXXIX, núm. 2, 2011, pp. 229-244. Craig H. Rusell, “El esplendor de los maitines de México: sonoridad y estructura arquitectónica en los maitines para la Virgen de Guadalupe (1764) de Ignacio Jerusalem”, en Gembero Ustárroz y Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico...*, pp. 359-395. Ricardo Miranda, “Rosas decembrinas en el escenario barroco: mito y representación en los maitines guadalupanos”, en Gembero Ustárroz y Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico...*, pp. 397-414.

¹²¹¹ Sólo se conocen las voces de soprano 1 y 2, alto, tenor y órgano (S1, S2, A, T, org).

Oye el cantar que a tu nombre
La gratitud le consagra...

No hizo con otras naciones¹²¹²
Fineza tan extremada...¹²¹³

Se trata del *Hymnus eucharisticus* escrito por Miguel Venegas en 1756,¹²¹⁴ luego de ser nombrada la virgen Patrona de Nueva España. Fue escrito en latín y en castellano con la intención de figurar en la liturgia guadalupana.¹²¹⁵ Consta de 32 estrofas, y Rueda tomó las tres primeras para convertirlas en el citado villancico. Parte de la segunda estrofa "...no hizo con otras naciones..." parafrasea el salmo 147, verso 20 (*Non fecit taliter omni nationi*) que finalmente fue el elegido por Benedicto XIV (1756) para convertirlo en el himno a la virgen de Guadalupe. La mayoría de las obras que se le dedicaron incluyen este texto.

Las referencias al reciente nombramiento de "patrona" y "protectora" deja en claro el nuevo papel protagónico de la festividad en el calendario litúrgico (12 de diciembre), y el cambio en el imaginario social novohispano con respecto a las enfermedades y su cura, revelado en las formas de devoción como instrumentos de control social. Se llegó a asegurar que era más importante curar el alma que el cuerpo.¹²¹⁶

Otra de las obras es la voluminosa colección de nueve responsorios que conforman los Maitines de Nuestra Señora de Guadalupe, compuesta por José

¹²¹² Refiere al texto del salmo 147, verso 20: *Non fecit taliter omnis...* (Con ninguna otra nación obró así...), expresión con la que Benedicto XIV declaró el patronazgo de la Virgen. Véase Isidro Gomá y Cl. Fillion, *El Nuevo Salterio*, E. Subirana Edit., Barcelona, 1914, p. 396.

¹²¹³ AHAG, Fondo musical, Francisco Rueda, *Hermosa florida imagen*, GDL0139.

¹²¹⁴ Ignacio Osorio Romero, *El sueño criollo. José Antonio de Villerías y Roelas (1695-1728)*, UNAM, México, 1991, pp. 153-157.

¹²¹⁵ Salmos, 147:20. Se debe destacar que tanto la Misa como el Oficio, en latín, fueron compuestos por el Papa Benedicto XIV. Por su parte, en la Nueva España Villegas se encargó de traducir su propia obra del latín al castellano, mismo que fue musicalizado por Rueda en Guadalajara. Véase Lidia Guerberof Hahn, "El Archivo de Música de la insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, de México", *Anuario Musical*, núm. 62, enero-diciembre 2007, p. 257.

¹²¹⁶ Luise M. Enkerlin P., "La Iglesia ante una peste: el caso del matlazáhuatl (1736-1739) en Michoacán. Un primer acercamiento", en Víctor Gabriel Muro (coord.), *Estudios Michoacanos VI*, El Colegio de Michoacán, México, 1995, pp. 207-208.

Carrasco quien fuera organista de la catedral de Valladolid.¹²¹⁷ Fue escrita para cuatro voces, violines, violas, bajo, clarinetes, flautas, cornos y “órgano obligado”.¹²¹⁸ Es una obra musicalmente compleja y de una riqueza notable: contiene textos en latín del Antiguo y Nuevo Testamento, y algunos de los responsorios incluyen recitado y coplas;¹²¹⁹ durante su periodo de uso le fueron añadidos instrumentos, y es una de las pocas en que la parte del órgano obligado está escrita para ambas manos,¹²²⁰ con la indicación además de que es a “solo”, lo cual se debe a los complicados y virtuosos pasajes que se incluyen para este instrumento.

La representación guadalupana también estuvo presente en lo pictográfico y lo musical simultáneamente. Su imagen fue incluida en uno de los libros de coro de la catedral elaborado en 1741 por el latinista Sebastián de Castro y el iluminador Juan de Dios Rodríguez Coronado, de quienes hasta ahora pocos datos se conocen.¹²²¹ Se trata de un Gradual del Común de los Doctores (*Gradualis commune doctorum*) que contiene los himnos y salmos para el Tiempo pascual, y cuya inclusión de la guadalupana en una de las orlas de la portada (primer folio) resulta desconcertante a primera vista. Es el himno *Jam lucis orto sidere* que se canta en la hora prima de los domingos del Oficio; refiere a esa primera luz con la que inicia el vivir de cada día, de manera que las imágenes en las orlas (Imagen V-1) también incluyen la presencia de otras vírgenes que destacan la luz que de ellas emana, del mismo modo en que la letra capitular historiada principal¹²²² de

¹²¹⁷ Violeta Paulina Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, Tesis Doctoral: Ciencias Humanas: Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán, 2014, p. 208.

¹²¹⁸ AHAG, Fondo musical: José [María] Carrasco, *Maitines de Nuestra Señora de Guadalupe*, GDL0041, GDL0042, GDL0043.

¹²¹⁹ Las cantadas, estribillos, recitados y coplas, son formas que están más relacionadas con la música teatral (ópera, zarzuela), o bien, con los géneros “paralitúrgicos”, que regularmente se cantan en lenguas vernáculas.

¹²²⁰ Regularmente las partes para instrumentos de tecla (órgano y clave) sólo registraban lo ejecutado con la mano izquierda (registro grave), pues lo ejecutado con la mano derecha (registro agudo) doblaba a las otras voces (medias y agudas) o era improvisado, o bien, esta parte estaba escrita *en cifra* (bajo cifrado), es decir, que sobre las notas del registro grave se escribían *números* que correspondían a las notas que debían ejecutarse con la mano derecha.

¹²²¹ AHCG, Fondo musical: Juan de Dios Rodríguez Coronado y Sebastián de Castro, *Gradualis commune doctorum*, Libro de coro núm. 18, 1741. Véase Imagen V-1.

¹²²² Una letra capitular, en música escrita, es aquella que marca el inicio de alguna parte de la obra (misa, motete, antifona, etc.), y se distingue del resto de las letras por

Imagen V-1. Letra capitular “I”.



Fuente: AHCG, Fondo musical: Juan de Dios Rodríguez Coronado y Sebastián de Castro (iluminadores), *Gradualis comune doctorum*, Libro de coro núm. 18, 1741. Virgen de Guadalupe.

esta página registra el momento relatado en el Génesis bíblico y la creación de la luz (*Facta est lux*). Estas representaciones operan como discursos visuales que refuerzan el mensaje cantado. La inscripción hecha en la parte inferior de la imagen guadalupana (extraída del Libro de Job) hace referencia a la aparición de la “aurora”, señalando que quien sea objeto de estas apariciones será librado

su mayor tamaño y ornamentación pues contiene elementos visuales en policromía y otros recursos. La letra capitular *historiada*, cuenta una *historia* de manera visual, pictográfica, pues los elementos dibujados sobre ella narran un pasaje bíblico o alguna otra historia alusiva al texto cantado y a la ceremonia a la que se refiere. Véase Jesús Yhmoff Cabrera, “Las capitulares y los grabados en los impresos de Antonio de Espinosa que custodia la Biblioteca Nacional de México”, en *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, UNAM, julio-diciembre de 1973, pp. 17-111; Salgado, *Libros de coro conservados en la Biblioteca Nacional...*, p. 42. Ingo F. Walther y Norbert Wolf, *Obras maestras de la iluminación: Códices ilustres*, Taschen, Köln, Alemania, 2005, p. 15; María Isabel Grañén Porrúa, *Los grabados en la obra de Juan Pablos, primer impresor de la Nueva España, 1539-1560*, FCE-Adabi, México, 2010, p. 166.

del peligro: “Apareciéndose María, Aurora del Cielo, le sobraba amparo para salir del peligro”.¹²²³ En este caso, la representación visual, el canto y la referencia a la escritura veterotestamentaria fueron integrados para dar sentido y unidad al acto ritual del rezo. De esta manera, la imagen guadalupana, que empezaba a tener un importante arraigo en las festividades locales,¹²²⁴ se vinculó a las historias bíblicas que por siglos habían formado parte de la liturgia católica, dando muestra con ello de un regionalismo religioso, es decir, resignificando hacia un ámbito local las formas devocionales universales. A la luz de la creación bíblica se sumó la luz del culto guadalupano, y tal hecho fue reproducido en la música de la iglesia catedral.

En la catedral michoacana también se rindió culto importante, lo cual se deduce, entre otras cosas, de las obras musicales conocidas hasta ahora. El citado inventario elaborado por órdenes del chantre Vicente Gorozábel, en 1781, incluye algunas obras dedicadas a la virgen de Guadalupe, entre ellas el villancico anónimo de la “Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe”, a cuatro voces con violines.¹²²⁵ Otras obras como los Maitines a Nuestra Señora de Guadalupe (Resp. 1º: *Vidi speciosam sicut*),¹²²⁶ de autor anónimo, en su responsorio 6º incluye los textos elegidos para la festividad: *Elegi et santificavit*¹²²⁷ y *Non fecit taliter omni*.¹²²⁸ Del organista de la catedral, José María Carrasco, se conocen los responsorios para los Maitines a nuestra Señora de Guadalupe, a cuatro voces.¹²²⁹

Y del mismo modo en que la música vocal e instrumental fue compuesta para la virgen de Guadalupe, en los libros de coro michoacanos también le dedicaron importantes vísperas que quedaron registradas en los antifonarios. Uno de estos antifonarios registra diferentes oficios de vísperas para distintos santos y vírgenes, entre los que se encuentran san Felipe, san Pantaleón, las herma-

¹²²³ Fray Manuel de San Gerónimo, *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen*, tomo VI, Impresor de su Majestad Gerónimo Estrada, Madrid, 1710, p. 4.

¹²²⁴ Bárbara Pérez Ruiz, “La música en la devoción a la Virgen de Guadalupe en la Nueva España”, en Aurelio Tello (coord.), *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, Conacyt, Fundación Harp Helú, Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca, México, 2013.

¹²²⁵ Inventario transcrito en Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 738.

¹²²⁶ AMCM, carpeta 412: Anónimo, *Responsorio. Maitines a nuestra Señora de Guadalupe*.

¹²²⁷ II Crónicas, 7:16.

¹²²⁸ Salmos, 147:20.

¹²²⁹ AMCM, carpeta 140: José María Carrasco, *Responsorio. Maitines a nuestra Señora de Guadalupe*.

nas sevillanas santa Justa y santa Rufina, y desde luego las vísperas de la virgen de Guadalupe. Contiene 108 folios, y en él se lee la nota: “Tabla de los rezos que compone este libro de coro de esta Santa Catedral de Valladolid, hecho en 1755”.¹²³⁰ Otro cantoral de menor tamaño (62 folios) incluye también una nota similar al anterior, aunque no registra el año de elaboración pero podríamos suponer que el mismo, o cercano. Parece ser un complemento del anterior puesto que registra las mismas fiestas, aunque éste incluye además las antífonas que forman parte de la salmodia de los nocturnos.¹²³¹ A diferencia del anterior, éste probablemente fue elaborado en España (Sevilla) y fue traído posteriormente a tierras novohispanas, hasta llegar a la catedral vallisoletana. Un tercer antifonario que no está registrado en el *Inventario* de Ann y Kelsey, incluye las antífonas a la virgen de Guadalupe, además de otras a diferentes santos y vírgenes como san José, santos Justo y Pastor, preciosa sangre de Cristo, la traslación de la casa de María, así como las antífonas de la pasión de Nuestro Señor Jesucristo, entre otras.¹²³² Se trata pues, de un libro con oficios para diversas festividades del calendario litúrgico, con la parte de la salmodia en canto llano que se alternando con las partes polifónicas de los responsorios. Por último, otro libro de coro michoacano es un Gradual que contiene los introitos de diversas misas como la dedicada a Luis Gonzaga, al Santísimo Redentor, a santa Salomé, y desde luego a la Bienaventurada María Virgen de Guadalupe.¹²³³

Estos cantorales, como se puede ver, no pasaron por alto la festividad mariana de la virgen de Guadalupe, aunque como quedó dicho, las festividades en torno a la figura de Jesucristo tienen una mayor presencia, al menos en el repertorio musical que aquí se estudia.

¹²³⁰ Ann Mary y Harry Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, Libro de coro 102, p. 56. En el *Inventario* de Ann y Kelsey está registrado con el número 102, mientras que el *Inventario* elaborado por Domingo Lobato, en 1941, le asignó el número 4, del casillero G. Véase Domingo Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo de la santa Iglesia Catedral de Morelia, Michoacán Mex. Hecho por Domingo Lobato*. AHCM, Administración Diocesana, Legajo 56, fols. 28f.

¹²³¹ Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fol. 31f.

¹²³² Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fol. 26f.

¹²³³ Ann, Mary y Harry Kelsey, *Inventario de los libros de coro de la catedral de Valladolid-Morelia*, Libro de coro 103, p. 56.

Advocaciones cristológicas

Tiempo de Natividad

En la catedral de Guadalajara, la segunda advocación mejor representada en el repertorio, en términos cuantitativos, es la cristológica, en sus diferentes momentos del calendario y con destacada presencia la fiesta de su nacimiento. Como quedó dicho líneas arriba: de las tres secciones que conforman este ciclo,¹²³⁴ la de Natividad es de las festividades en fecha fija (25 de diciembre) con la que se rememora al propio fundador del cristianismo; se trata de una de las más universales de la Iglesia católica,¹²³⁵ junto con la de su muerte. Ambas constituyeron las ceremonias más cuidadas y de mayor relevancia del catolicismo novohispano.¹²³⁶

Al no empalmarse con otras ceremonias, concentraba sin mayor problema a los fieles para su devoción. Su naturaleza es mucho más festiva que las ceremonias del Tiempo pascual. Ello explica en gran medida (por lo menos para el caso de la catedral de Guadalajara) que el género con el que mejor se representó esta festividad en el acervo musical es sin duda el villancico religioso,¹²³⁷ aunque se debe aclarar que éste no es exclusivo de tales fiestas, y se conoce una variedad tipológica que más adelante se comentará.¹²³⁸

¹²³⁴ Adviento, Natividad y Epifanía, que son las tres etapas que integran el *Tiempo natal* (nacimiento), primer bloque del *Propio del Tiempo* (vida de Jesús), mientras que el segundo bloque es el *Tiempo pascual* (muerte y resurrección).

¹²³⁵ Contrario al carácter “universal” de algunas ceremonias estarían, por ejemplo, las dedicadas a los santos patronos del pueblo o la parroquia (santo, virgen o arcángel), lo cual tiende a reforzar una identidad más regional. *Cfr.* Federico Palomo, “Confesionalización”, en José Luis Betrán Moya, Bernat Hernández y Doris Moreno (eds.), *Identidades y fronteras culturales en el mundo ibérico en la Edad Moderna*, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 2016, pp. 77-78.

¹²³⁶ Marín, “Música y músicos entre dos mundos...”, vol. I, pp. 612 y 717.

¹²³⁷ Diferenciado del *villancico profano*. Véase Martha Lilia Tenorio, *Los villancicos de Sor Juana*, El Colegio de México, México, 1999, pp. 39-40.

¹²³⁸ Se compusieron villancicos dedicados a San Pedro, a San Felipe Neri, la Asunción, *Corpus Christi*, Santísima Trinidad, por mencionar sólo algunas devociones. Véase AHCG, Fondo musical: Villancicos de Francisco Rueda, Ignacio Jerusalem, Miguel Placeres, entre otros compositores novohispanos. Véase Omar Morales Abril, “Villancicos de remedo en la Nueva España”, en Aurelio Tello, *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España...*, pp. 11-12.

Uno de estos es el compuesto por Francisco de Rueda, en 1752: *Al mesías las ansias esperan*, al que luego le fue agregado el texto de contrafacto, *Si de Cristo las glorias*,¹²³⁹ de ahí que pueda ser identificado con cualquiera de los dos títulos. Es de los llamados “villancicos de kalenda”, los cuales se cantaban en la víspera de las grandes fiestas, en “la kalenda”,¹²⁴⁰ como era en este caso en la navidad, con excepciones de las fiestas solemnes y de Semana santa, aunque en la práctica llegaron a cantarse en casi todas las ceremonias. Fue compuesto para dos coros integrados por voces de soprano y tenor, instrumentado para dos violines, dos cornos y órgano. Es probable que en ocasiones algunas partes de los coros hayan sido cantadas por los asistentes a las funciones, pues este género tenía la particularidad de que funcionaba también como un recurso didáctico y de evangelización, es decir, como una vía para hacer llegar el mensaje cristiano a sus receptores.¹²⁴¹ Son notables los pasajes virtuosos y coloridos escritos para los violines primero y segundo, encargados de desarrollar la parte más festiva de la obra.

Del mismo autor es el *Aria de Navidad: Pues ya dejó vencida*¹²⁴² en el que además de la alabanza al nacimiento de Jesús se rinde homenaje a los instrumentos recién incorporados a la capilla (aria: Armónico clarín y métrico timbal).¹²⁴³ Fue compuesta para voz de soprano, violines y clarines (ambos primero y segundo) y bajo continuo, que puede ser ejecutado con el órgano o el clave. Incluye dos elementos operísticos como el aria y el recitado. Éste tiene su antecedente en el uso y desarrollo de una “clase de canción recitada” en la que la voz se libera de la armonía y se asemeja a una declamación libre de notas en medio de una estructura musical.¹²⁴⁴ Este recurso fue utilizado tanto en el recitativo como en

¹²³⁹ AHCG, Fondo musical: Francisco Rueda: *Al mesías las ansias esperan*. Con texto de contrafacto: *Si de Cristo las glorias*. La portada del bajo continuo dice: “Villancico de Kalenda/ A dos coros con trompas: si de Cristo las glorias/ A solo y a 4. A dos coros con trompas y violines/ De/ D.n Francisco Rueda/ 1752...”. Mientras que otra portada interna (del soprano 1ero.) dice: “Sinco con violines y/ trompas de kalenda/ a el Mesias las Ansias/ expresan/ Otra letra de Navidad que dice. Si de Christo/ las glorias//”.

¹²⁴⁰ Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española*, tomo 4: *Siglo XVIII*, Alianza Editorial, España, 1985, p. 453.

¹²⁴¹ Anastasia Krutitskaya, “Los villancicos y sus oyentes”, en Anastasia Krutitskaya y Édgar Alejandro Calderón Alcántar (coords.), *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, UNAM, ENES-Morelia, México, 2017, p. 57.

¹²⁴² AHCG, Fondo musical: Francisco de Rueda, Cat-Gdl.0037: *Pues ya dejó vencida*.

¹²⁴³ Véase capítulo IV: Los instrumentos musicales.

¹²⁴⁴ Grout y Palisca, *Historia de la música occidental*, tomo I, pp. 372- 373.

el aria y el madrigal; su auge principal fue en el “teatro musical”, y con estas mismas características lo encontramos en diversas obras de música sacra como la que ahora se comenta, lo que advierte un influjo modernizador del repertorio litúrgico.¹²⁴⁵

En este mismo sentido, de autor anónimo se conoce el Aria-Responsorio Jesús en su testamento a la virgen, al que también le fue agregado el texto de contrafacto *Ego prote rogavi Petre*, dedicado a San Pedro, es decir, es una obra con una doble dedicación.¹²⁴⁶ Se trata de un dúo de fagotes y flautas, y en su portada, con una grafía diferente al resto del texto, se advierte que “tiene letra también de S.n Pedro”, lo que aclara que primero fue compuesta para una festividad de Jesús y

¹²⁴⁵ En el último capítulo de esta investigación (cap. VI: Música y modernidad) se intentará una reflexión con mayor detalle sobre el proceso modernizador en su conjunto, es decir, no sólo de la música en sí, sino también de los elementos que constituyen el fenómeno musical: instrumentos, relaciones laborales, legislación musical, estatus del músico como artista, entre otros. Por ahora baste decir, siguiendo a Bolívar Echeverría, que “lo moderno” se entiende como una amplia serie de *posibilidades de ser*, todas en medio de la tensión entre la norma impuesta y la libertad de actuar. Esta tensión da por resultado una determinada conducta, actitud y comportamiento definidos a su vez por una “*voluntad de forma* barroca” que bajo formas artísticas se expresa en *estilos* diversos. Ser barroco es ser moderno, y ser moderno, en este caso, significa actuar con la *libertad* de crear nuevas formas que “revitalicen los cánones clásicos”. Los músicos de la catedral guadalajarenses con frecuencia hicieron valer esta condición innovadora (véase capítulo III: Los músicos) proponiendo las nuevas formas compositivas de corte operístico, así como pugnar por la incorporación de nuevos instrumentos musicales al conjunto (ver capítulo IV: Los instrumentos musicales). El repertorio musical que ahora se estudia constata el triunfo de los músicos dieciochescos al lograr estas incorporaciones que aquí son entendidas como parte de un proceso *modernizador* de la música sacra. Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, Ediciones Era, México, 2013, pp. 93 y 161ss. Si bien el estudio sobre la “voluntad de forma” o “voluntad artística absoluta” se le debe a Wilhem Worringer, quien estableció que ésta refiere a la “latente exigencia interior que existe por sí sola, por completo independiente de los objetos y del modo de crear”, de la que la obra de arte no es más que la “objetivación de esta voluntad artística absoluta”, en el presente estudio nos hemos basado en la reelaboración que Echeverría hace de este enfoque, quien lo lleva del plano estrictamente psicológico (Worringer), al plano de la ejecución práctica, es decir, a la transformación de una práctica. Véase Wilhem Worringer, *Abstracción y naturaleza* [1908], Fondo de Cultura Económica, México, 1953, p. 23.

¹²⁴⁶ AHAG, Fondo musical: Anónimo, *Jesús en su testamento*, GDL0015.

después reutilizada. La breve introducción (17 compases) a cargo de las flautas se desarrolla en terceras paralelas, que constituye una forma de influencia galante que tanto rechazaron y criticaron los teóricos y el sector más conservador de las autoridades eclesiásticas, sosteniendo que la música galante y “artificiosa”, cromática y de un virtuosismo “afeminado”, era una “moda” que hacía del templo y la liturgia un “espectáculo teatral”.¹²⁴⁷ Pese a estas opiniones, los músicos siguieron produciendo una considerable cantidad de música que, por una parte, debía convencer a ese sector tradicionalista de las autoridades, y por la otra, satisfacer los requerimientos del culto de todo el calendario litúrgico.

La marcada presencia de villancicos decembrinos no significa de ningún modo que haya sido el único género utilizado en esta festividad, pero sí resulta uno de los de mayor presencia para esta fiesta navideña y otras del calendario litúrgico. En cambio, la representación del nacimiento de Jesús en los libros de coro es poco menos que escasa, el citado libro de coro (ver Imagen V-1) de la autoría de Sebastián de Castro y Juan de Dios Rodríguez (1741) es una de las pocas referencias al hecho y está en clara alusión al nacimiento de la luz, de la vida y del diario amanecer (véase *supra*).¹²⁴⁸ Si bien estos cantorales son de uso exclusivo de los canónigos para el canto en el facistol en el coro,¹²⁴⁹ (Imagen V-2) contrario a estos son los villancicos que podían ser interpretados por los cantores de la capilla y los fieles asistentes con el fin de hacer más participativa

¹²⁴⁷ Benito Gerónimo Fejoo y Montenegro, *Theatro Crítico Universal*, Tomo I: Discurso XIV: Música de los templos, Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., Madrid, 1769, p. 264. Incluso, el presbítero español exiliado en Italia, Antonio Eximeno, dejó en claro en 1796 que la música religiosa del siglo entero estaba en plena decadencia y que era necesaria una ardua labor de restauración a través de volver a sus orígenes. Antonio Eximeno, *Del origen y reglas de la música, con la historia de su proceso, decadencia y restauración*, vol. III, Imprenta Real de Madrid. Edición facsimilar Ed. Maxtor, España, 2010, pp. 143-144. Véase también *Concilio de Trento*, “...procuren desterrar del templo del señor las músicas y cantares impuros y afeminados”, p. XXXIV.

¹²⁴⁸ AHCG, Fondo musical: *Gradualis comune doctorum*, Libro de coro núm. 18, 1741. Imágenes 20 y 21. Véanse los valiosos análisis sobre las representaciones cristológicas en Elisa Vargaslugo (coord.), *Parábola novohispana. Cristo en el arte virreinal*, Comisión de Arte Sacro, Fomento Cultural Banamex, México, 2000.

¹²⁴⁹ El facistol es el atril de gran tamaño en el que montaban los libros de coro para su lectura y canto. Ver Imagen V-2: Coro de la catedral de Guadalajara, y al centro el facistol de cuatro caras, con un libro de coro en una de ellas. AHAG, Fondo fotográfico.

a la feligresía en las ceremonias, fenómeno que también se pudo apreciar en otras catedrales del territorio novohispano.¹²⁵⁰ (Imagen V-3)

Imagen V-2. Sillería de coro y facistol (Catedral de Guadalajara).



Fuente: AHAG, Fondo fotográfico.

Y como es de esperarse, las fiestas cristológicas se desarrollaron de manera importante en todos los rincones de la cristiandad. Y de las catedrales estudiadas, aunque en menor medida pero con atención considerable, en la catedral michoacana encontramos algunas obras dedicadas a esta fiesta de la natividad. La obra anónima *Nativitas domini nostri*,¹²⁵¹ se suma a la lista de obras de los compositores con mayor presencia en el acervo michoacano: Antonio Juanas e Ignacio Jeru-

¹²⁵⁰ Los archivos consultados hasta ahora van cada vez mostrando más casos al respecto. Véase Imagen V-3, portada de la obra *Letras de villancicos que se han de cantar en la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de Valladolid...*, 1768. Estos villancicos fueron “puestos en metro músico”, es decir, fueron musicalizados por Juan de Mendoza, maestro de capilla de aquella catedral, de 1750 a 1770.

¹²⁵¹ AMCM, carpeta 401: Anónimo, *Nativitas domini nostri*.

saalem, de quienes vale la penas aclarar: ninguno de ellos estuvo presente activamente en la catedral, pero su música sí tuvo una importante acogida. Del primero se conocen los responsorios para los Maitines de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo, escritos para cuatro voces, violines, bajo, oboes, trompas y timbales. Esta colección de responsorios está fechada entre 1796 y 1804,¹²⁵² y se aprecia que la obra fue reelaborada, probablemente por el mismo compositor u otros que sí estuvieron presentes y activos en la catedral.¹²⁵³ Otra de las obras para la navidad es el responsorio de Jerusalem *Verbum caro factum est*, para cuatro voces, violines y bajo,¹²⁵⁴ cuya presencia fue celosamente cuidada hasta la segunda mitad del siglo XIX, puesto que en el Inventario elaborado en 1870, en la sección de “Responsorios de Navidad”, están registradas justamente estas obras de Jerusalem y de Juanas, así como los responsorios 6º y 8º de autor anónimo, que probablemente se trata de los ya referidos *Nativita Domini Nostr*i.

Imagen V-3. Portada de la obra de Juan de Mendoza, Letras de los villancicos... (1768).



Fuente: : Juan de Mendoza, *Letras de villancicos que se han de cantar en la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de Valladolid en los maitines de la solemne festividad de el nacimiento de Nuestro redemptor Jesu-Christo*, Imprenta del Ldo. Joseph de Jáuregui, México, 1768

¹²⁵² AMCM, carpetas 147 y 148: Antonio Juanas, *Maitines de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo*.

¹²⁵³ Como se ha comentario aquí y se detallará más adelante, Antonio Juanas es el autor más representado en el repertorio michoacano, así como lo es Ignacio Jerusalem en el acervo guadalajareense, aunque curiosamente ninguno de los dos estuvieron activos en las respectivas catedrales, sólo en la de la ciudad de México ocupando el magisterio de capilla: Jerusalem de 1750-1769, y Juanas de 1791 a 1822.

¹²⁵⁴ AMCM, carpeta 277: Ignacio Jerusalem, *Responsorio de navidad*.

La colección de 125 cantorales que resguarda la catedral vallisoletana, se conocen al menos cuatro ejemplares de canto llano que entre sus páginas se incluyen salmos y misas (o al menos los introitos) dedicados al nacimiento de Jesús. El libro de coro número 86, es un Gradual que incluye los introitos de las misas de Adviento, desde el inicio de este periodo (mediados de noviembre) hasta la tercera semana de la natividad. Contiene el ciclo completo dedicado exclusivamente a este periodo previo y posterior a la natividad, por lo que constituye un rico ejemplar de la práctica del canto llano vallisoletano. Contiene 96 folios y destaca también por poseer algunas letras capitulares bellamente decoradas.¹²⁵⁵ El Salterio (número 92) contiene también diferentes salmos para los oficios *In Nativitate Domini. Ad matutinum*.¹²⁵⁶ Lo componen 59 folios que en algunos de ellos se aprecian algunas inscripciones en castellano. El libro de coro número 117 es un Gradual que contiene el ciclo completo en canto llano desde la natividad hasta la tercera semana de la post Epiphaniam. Dicho ejemplar tiene 100 folios entre los que se encuentran algunas letras capitulares decoradas y en la del folio 4 anverso le fue registrado el año “1878”, con lápiz.¹²⁵⁷ Por último, el libro número 125 es un Antifonario que incluye diversas festividades marianas y santorales, y otras “solemnidades menores” con salmos para el ciclo de adviento, san Atanasio, entre otros. Y desde luego que incluye *In Nativitate e Domini et in Epiphania*, entre otras diversas fiestas correspondientes al Tiempo Pascual.¹²⁵⁸ Se trata de un valioso y voluminoso cantoral de 126 folios, que por desgracia buena parte está en mal estado. Esperamos que sea oportunamente restaurado de manera que permita un estudio más detallado del mismo.

Como puede verse, sobre la vida de Jesús se compuso una vasta obra musical que abarcó diferentes géneros, de la misma manera en que se abordó el total de pasajes sobre su vida. Respecto a las fiestas cristológicas, en el caso michoacano parece haber sido atendido más el tiempo pascual que el nacimiento, según se ampliará en líneas adelante.

Tiempo pascual

Este extenso ciclo incluye múltiples festividades, y debido a ello sólo se comentarán las de mayor presencia en el repertorio musical. En términos teóricos,

¹²⁵⁵ Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, Libro de coro 86, p. 51. Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fol. 34f.

¹²⁵⁶ Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, Libro de coro 92, p. 53. Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fol. 34f.

¹²⁵⁷ Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, Libro de coro 125, p. 64.

¹²⁵⁸ Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, Libro de coro 117, p. 61.

este periodo destaca por su producción vocal más que instrumental, sobre todo durante la Semana mayor, la más solemne.

Entre 1723 y 1754, bajo los gobiernos episcopales de Nicolás Carlos Gómez de Cervantes (1726-1734) y Juan Leandro Gómez de Parada (1735-1751),¹²⁵⁹ las autoridades eclesiásticas se propusieron renovar la librería de coro¹²⁶⁰ y ordenaron la elaboración y composición de una serie de cantorales con los que se reconfiguró musicalmente la liturgia del Propio del tiempo, por lo menos a partir del inicio de la cuaresma, es decir, entre mediados de febrero y hacia el fin noviembre (Tiempo pascual). El resultado fue la creación de dieciocho libros de canto llano, en gran formato¹²⁶¹ y elaborados por el citado escritor y latinista Sebastián Carlos de Castro, y el iluminador Juan de Dios Rodríguez. Constituyen la más notable colección de cantorales de la catedral de Guadalajara.¹²⁶² Uno de ellos ilustra la semana de cuadragésima (*Dominica IIII in quadragesima*) para la festividad de la cuaresma cuyo domingo inicial es conocido como “domingo de laetare” (o de alegría), debido a sus primeras palabras del introito: *Laetare Jerusalem et conventum facite omnes...* (Alegraos Jerusalén y reúnanse todos lo que te aman...)¹²⁶³ Esta idea de la “alegría” fue reforzada por el salmo que se canta enseguida: *Laetatus sum in bis sunt mihi* (Lléname de alegría al oír...¹²⁶⁴). La capilla musical cantó estos versos acompañada solamente por un pequeño órgano portátil durante la procesión, pues parte del ritual rememora a los “peregrinos en honor de Jerusalén”.¹²⁶⁵

Las orlas que contiene la portada de esta obra incluyen textos de poetas clásicos como Ovidio,¹²⁶⁶ a los que se recurre para alimentar el precepto de felicidad

¹²⁵⁹ Thomas Calvo, “Una pastora y su rebaño en las praderas del tiempo: catedral y ciudad”, Arturo Camacho Becerra (coord. gral.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo I, El Colegio de Jalisco, México, 2012, p. 116.

¹²⁶⁰ En el último apartado de este capítulo se explicarán algunas generalidades sobre los libros de coro y su función dentro del repertorio litúrgico, su tipología y algunos aspectos de su historicidad.

¹²⁶¹ Cada libro mide alrededor de 87 cms. de alto, por 62 cms. de ancho.

¹²⁶² La colección de libros de coro consta de 103 ejemplares en total.

¹²⁶³ AHCG, Fondo musical: Juan de Dios Rodríguez Coronado y Sebastián de Castro, *Dominica IIII in quadragesima*, Libro de coro núm. 1.

¹²⁶⁴ Lallemand, P., *Salmos de David y cánticos sagrados*, p. 415. Salmo 121.

¹²⁶⁵ Isidro Gomá y Cl. Fillion, *El Nuevo Salterio*, E. Subirana Edit., Barcelona, 1914, p. 147.

¹²⁶⁶ El texto es: “*et leve cerata modulatur arundine Carmen*” (y la blanda cera entona un dulce poema). Véase *A new translation of Ovid's Metamorphoses into english prose*, printed for the assigns of Joseph Davidson, London. 1753, p. 389.

del pueblo judío cuya liberación fue posible gracias a un profundo sentimiento de “amor” y hermandad, es decir, el amor como “la causa que todo lo puede”.¹²⁶⁷ Dicha idea fue extraída de la obra del poeta italiano Tito Strozi (1424-1505), de quien se tomó la frase “...*paneque qui vincit omnia, vincit amor*” para ser incluida en el citado libro de coro.¹²⁶⁸

La presencia de autores clásicos para reforzar las enseñanzas con las que deben instruir a los fieles a través de los cantos litúrgicos parece significar una clara exploración a nuevas formas liberadas de enseñanza, mismas que el siglo XVIII racionalista condujo hacia el pensamiento ilustrado. Éste consideraba que una de sus principales virtudes era precisamente la realización plena de la libertad. “El artista de la Ilustración... ‘invoca la libertad’”,¹²⁶⁹ y esta opinión parece corresponder con las ideas de Winckelmann quien hacia mediados del siglo sostenía que “sólo la libertad puede elevar el arte a su perfección”, lo que sólo podría lograrse, según él, volviendo al arte de la antigüedad clásica.¹²⁷⁰

Los autores del mencionado libro de coro tenían presente esta idea, conscientes o no, y resulta de gran valor para el esclarecimiento del proceso por el que gradualmente la práctica musical fue incorporando nuevos elementos innovadores. La búsqueda constante de nuevas explicaciones fue uno de los motores detrás de estos cambios y experimentaciones sonoras.

Por su parte, la librería de coro de la catedral michoacana atesoró una importante cantidad de cantorales, cuya historia aún está por detallarse debido a que son pocos los estudios hechos sobre este repertorio,¹²⁷¹ de manera que es relativamente poca la información que conocemos respecto a estos volúmenes. Estos libros de coro también contienen toda la liturgia cantada de los dos ciclos calendáricos católicos (Propio del Tiempo y Propio de los Santos). Desde luego que la advocación de la catedral a la figura de Jesús (Transfiguración) indica de entrada la fiesta mejor representada en todo el repertorio michoacano, tanto de canto llano como en polifonía. De los 129 libros en total que actualmente se

¹²⁶⁷ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, tomo I, Edición, introducción y notas de Evaristo Correa, Castalia Clásicos, Madrid, 1981, pp. 61-62.

¹²⁶⁸ La frase alude a que “el amor todo lo vence”, y fue tomada del *Eroticon* de Tito Strozi, publicado en 1513. Ver Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, p. 61. Entre los autores clásicos citados en el libro de coro referido están también Virgilio, Apollonio, Homero, entre otros.

¹²⁶⁹ Daniel Arasse, “El artista”, en Michel Vovelle (y otros), *El hombre de la Ilustración*, Alianza Editorial, España, 1992, p. 242.

¹²⁷⁰ Arasse, “El artista”, p. 242.

¹²⁷¹ Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*; Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”.

resguardan, se tiene la total certeza de que cinco corresponden al siglo XVIII, mientras que el resto corresponden al siglo XVII (dos), siglo XIX (13), siglo XX (16), y 93 libros sin fechar.¹²⁷² Esta breve relación no coincide con las anotaciones que en 1941 realizara Domingo Lobato al elaborar su inventario de estos cantorales, pues él identifica 41 libros pertenecientes al siglo XVIII,¹²⁷³ de los cuales dos figuran como “inservibles”, y al menos 32 de estos contienen la salmodia para los oficios (antifonarios).¹²⁷⁴ Así mismo se registran 15 Graduales y cuatro himnarios. De toda esta colección de cantorales, dos de ellos incluyen el canto dedicado a la Transfiguración del Señor: uno es la Misa de la transfiguración del Señor (Gradual núm. 7, estante G)¹²⁷⁵ y el otro es el Antifonario núm. 28, que contiene, entre muchas otras obras, los Responsorios de la transfiguración del señor.¹²⁷⁶ Sobre estas obras se detallará más adelante.

Vale la pena destacar la importante cantidad de obras dedicadas a algún pasaje de la vida de Jesús, como el Antifonario núm. 21, casillero I, que contiene los himnos y responsorios de la primera semana de Adviento (28 de noviembre), así como las siguientes dos semanas con todas las antífonas de vísperas.¹²⁷⁷ Del mismo modo, la serie de libros 29-33 contienen el canto para el ciclo de la Semana santa, principalmente para los días jueves, viernes y sábado santo. Además de estas fiestas cristológicas, varios de estos libros registrados en el inventario de Lobato están dedicados a diferentes santos (Propio de los santos) como san Gabriel Arcángel, san Camilo, san Fructuoso, entre muchos otros.¹²⁷⁸

¹²⁷² Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, p. 15.

¹²⁷³ Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fols. 28f-32f.

¹²⁷⁴ Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fols. 28f-32f. Cabe mencionar que Carvajal Ávila, en su citada tesis doctoral, encontró que posiblemente son 17 los libros correspondientes al siglo XVIII. Y como ella misma lo expresa: “A falta de un examen físico detallado de cada uno de los libros”, por el difícil acceso a ellos, por lo pronto reuniremos aquí lo indagado por los pocos trabajos realizados hasta ahora. Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 197.

¹²⁷⁵ Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fols. 29f.

¹²⁷⁶ Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fols. 31f.

¹²⁷⁷ Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fols. 30f.

¹²⁷⁸ Las fiestas marianas también están fuertemente representadas en estos cantorales, incluida las fiestas a la virgen de Guadalupe, o bien, los Oficios de la Traslación de la casa de María, que aunque refiere a una fiesta de origen medieval, probablemente pudo haberse cantado en ocasión del traslado de las monjas de Santa Catalina, en 1738, pero de esto no estamos seguros.

Esta discrepancia entre los dos inventarios, en el número y descripción de los cantorales, esperamos pueda ser resuelta lo más pronto posible, por el bien de la historiografía musical del occidente del país. El acceso a consultar estas obras ha sido sumamente restringido.

La Semana santa fue desde luego la ceremonia de mayor solemnidad de este periodo; en la medida que se alejaba la cuaresma se avanzaba hacia una introspección que la propia música vocal ejecutada ponía al descubierto. Una de las tantas obras dedicadas a este episodio es la *Dominica in palmis* (Domingo de ramos), de compositor anónimo. Consta de cuatro pasiones basadas en los textos de los evangelistas.¹²⁷⁹ Está escrita sólo para voces, en notación mensural,¹²⁸⁰ lo que podría ubicarla en los primeros años del siglo, cuando era maestro de capilla Martín Casillas (1690-1719), quien tal vez sea el autor del manuscrito. Una segunda parte de estas Pasiones se resguarda en el AHCG, y en ella se llegó a descubrir que se trata de una obra polifónica en un estilo intermedio entre el “antiguo” y el “moderno”,¹²⁸¹ en el que la influencia de los instrumentos so-

¹²⁷⁹AHAG, Fondo musical: Anónimo, *Dominica in palmis*, GDL0086. Los textos son: *Passio Domini...secundum Matheum*; *Passio Domini...secundum Marcum*; *Passio Domini...secundum Lucam*; *Passio Domini...secundum Joannem*.

¹²⁸⁰ Es una de las antiguas formas de escritura musical, precursora de la moderna notación. No presenta barras de compás, armadura, *tempo* ni ninguna otra indicación de carácter interpretativo, por lo que su ejecución se convierte en un verdadero acto hermenéutico y semiótico. Latham (coord.), *Diccionario Enciclopédico de la Música*, pp. 1058 y 1061. Voz “Notación”.

¹²⁸¹ Los llamados “estilo antiguo” y “estilo moderno” refieren al canto de órgano o figurado (polifónico) y surgieron hacia la primera mitad del siglo XVII a partir del fuerte desarrollo de la música polifónica en el ámbito sacro. El primero representa la polifonía desarrollada con recursos técnicos renacentistas (con Giovanni Pierluigi da Palestrina -1525-1594- como principal modelo), mientras que el segundo refiere a la polifonía que incorporó recursos técnicos provenientes de la ópera, el madrigal y de la música instrumental (con Claudio Monteverdi -1567-1643- como figura clave). Posteriormente (siglos XVII-XVIII), por “estilo moderno” se entendió a la gran revolución formal de la música, en la que los instrumentos musicales tendrán especial protagonismo, vinculados con la cultura musical italiana, francesa y alemana, principalmente. Véase Paulo Castagna, “Prescripciones tridentinas para la utilización del estilo antiguo y del estilo moderno en la música religiosa (1570-1903)”, Ponencia presentada en el I Congreso Internacional de Musicología (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, octubre, 2000). Traducción del portugués al castellano de Mónica Vermes.

bre las voces no era aún tan notoria. Esto se entiende si consideramos que la transformación tímbrica en la capilla guadalajareña inició justamente con el siglo.¹²⁸²

Estos cantos fueron acompañados sólo con el bajón u órgano portátil, en obediencia a lo que indicaba la norma conciliar¹²⁸³ y para que los maestros de capilla no entraran en conflicto con las autoridades quienes ante la complejidad de las composiciones “modernas” ordenaban que éstas se ajustaran y se escribieran ya no en la notación mensural, sino “al modo y estilo de por ahora”, es decir, que “se quitasen las notas de dichos libros que llaman de banderilla o de canto, las que muy pocos de los músicos las entienden...”.¹²⁸⁴ Esto parece indicar que uno de los recursos usados por los compositores fue utilizar música vocal-instrumental y ajustarla quitándole los instrumentos y dejando sólo las voces. Estas Pasiones parecen responder a esta táctica compositiva, de modo que la solemnidad requerida para la festividad estaba asegurada, de alguna manera.

En la catedral de Valladolid se conocen algunas Pasiones de autores conocidos, y otras de autoría anónima. Del multicitado Antonio Juanas se resguarda *La pasión de Cristo nuestro señor*, a 4 voces mixtas. Se trata de una copia de 1780, de la que probablemente haya otras copias de esta misma obra. De autor anónimo se conoce la Pasión del Viernes Santo a 4, con acompañamiento de órgano.¹²⁸⁵ Son las varias las pasiones anónimas que se resguardan, y hay que decir que con todas ellas se cubre el ciclo de la Semana mayor, destacando que en las de Viernes santo en su mayoría son corales con acompañamiento solamente de órgano, debido a la solemnidad que particularmente reviste ese día que es el de luto mayor para la Iglesia católica. Por último, respecto al canto llano para esta festividad, el mencionado Inventario de Lobato da cuenta de un Gradual con algunas misas

¹²⁸² Ver capítulo IV: Los instrumentos musicales.

¹²⁸³ Las indicaciones para esta celebración incluían el ayuno, el silencio, el no uso de la mayor parte de los instrumentos musicales, entre muchas otras. Vale la pena lo resumido por Albano Butler, *Fiestas móviles, ayunos y otras observancias, y ritos anuales de la Iglesia Catholica*, Casa de la Viuda, e Hijos, Valladolid, 1791: “...en la Misa mayor [del Jueves santo] no se da la Paz como se acostumbra en los demás días, en detestación del traidor ósculo de paz con que Judas el Iscariote en este día vendió a su Divino Maestro y lo puso en manos de sus enemigos...” (p. 402). “Que después de la misa... dexan de tocar las campanas hasta el *Gloria in Excelsis* de la Misa de media Noche de Pascua...” como “señal de tristeza y llanto, y a imitación en la Pasión y Muerte de Jesu Cristo” (p. 404).

¹²⁸⁴ Marín, “Música y músicos entre dos mundos...”, vol. I, p. 591. Cursivas son nuestras.

¹²⁸⁵ AMCM, carpeta 349: Anónimo, *Pasión del Viernes Santo a 4*.

votivas, entre las que se encuentra la Misa Votiva de la pasión de nuestro señor Jesucristo, además de otras misas como la que se dedicaba “para el tiempo de peste”. Este libro fue elaborado por José Quintana, en la propia ciudad de Valladolid, en 1807.¹²⁸⁶

Entrado ya el siglo XIX, se escribieron importantes Pasiones como la de Bernardino Loreto, quien fuera músico de la catedral de Guadalajara y que en el repositorio michoacano se conservan algunas obras de su autoría como la Introducción a la Pasión para los cuatro días de Semana Santa, copia escrita entre 1839 y 1840.¹²⁸⁷

Como quedó dicho, la Semana santa es el periodo de mayor solemnidad y trascendencia para todo el mundo católico, y dentro de estas ceremonias, las lamentaciones tuvieron un papel y una presencia fundamentales. Como género musical, fueron varias las que se compusieron para esta festividad anual. Los textos de estas lamentaciones han sido atribuidos al profeta Jeremías y eran cantados durante el Jueves, Viernes y Sábado santos,¹²⁸⁸ y en algunos casos en Miércoles santo. En la catedral vallisoletana se conoce la *Lamentación para el miércoles santo*, del maestro de capilla Joseph Gavino Leal, escrita para ocho voces en dos coros y violines (1 y 2), “bajón”, clave y arpa. Incluye un breve con dúo entre tenor y tiple (*Beth: Plorans; Daleth: viae sion*).¹²⁸⁹ Aunque no con un desarrollo virtuoso, el clave está ricamente cifrado, al igual que el arpa. Llama la atención el hecho de que la instrumentación de esta obra sea por demás brillante en su timbre (violines, clave y arpa), tratándose de una pieza musical para una ceremonia fúnebre (lamentación de Semana santa). Esto indica que una cierta apertura a las nuevas sonoridades que durante el temprano siglo XVIII se empezaron a experimentar en los conjuntos eclesiásticos. Además, ésta es una de las pocas obras que contiene escrita la parte específica para el arpa, diferenciada de lo que toca el bajo continuo, que en este caso lo ejecuta el bajón (también escrita su parte de forma específica). Es un caso interesante puesto que en Guadalajara, las partes para bajo continuo solía tocarlas el órgano, algún contrabajo o el clave, incluso un serpentón hacia el final del siglo. Pero en esta obra, Leal escribió de manera idiomática las partes que cada instrumento debía tocar, como si de “instrumentos obligados” se tratara.

¹²⁸⁶ Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fol. 22f. Libro 2, casillero C.

¹²⁸⁷ AMCM, carpeta 176: Bernardino Loreto, *Introducción a la Pasión para los cuatro días de Semana Santa*.

¹²⁸⁸ Davies, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico...*, p. 21.

¹²⁸⁹ AMCM, carpeta 186: Joseph Gavino Leal, *Lamentación para el miércoles santo*.

Otra Lamentación reguardada en el acervo michoacano es la de José Chavarría, escrita para cinco voces, violines y bajo.¹²⁹⁰ Esta instrumentación, comparada con la citada anteriormente (Leal), parece ir acorde a la sobriedad melódica de las voces (movimiento Grave y Muy grave), con excepción del solo que ejecuta la voz de soprano 2ª en *Viae sion (Daleth)*, aunque no contiene pasajes coloridos ni cromáticos.

Por otra parte, el maestro de capilla de la catedral de Guadalajara, José María Placeres, compuso en 1774 una serie Lamentaciones para los tres días solemnes: *Vau et egressus*, para cuatro voces polifónicas, flautas y violines.¹²⁹¹ Los pasajes para los violines (y en menor grado las voces) muestran una fluidez y virtuosismo poco visto en una ceremonia de Semana santa, incluso que contrasta con la solemnidad de las Pasiones vocales antes mencionadas. Recuerda a los solos instrumentales o arias operísticas tan en boga por estos años tanto en Europa como en Nueva España. Los instrumentos musicales en esta obra fueron tema de discusión entre las autoridades y el compositor, pues aquéllos solicitaron que fueran “mudados” para su mayor solemnidad. Es por ello que a lo largo del documento se encuentran anotaciones como “Si quieren tocar en estas flautas por el buen punto an de tocar quarta abajo por q.e las erro el copista”; o bien, en la parte para la viola se indica: “las flautas son estas violas”.¹²⁹² El titubeo por la dotación asignada revela por un lado, la preocupación por ejecutar la música requerida para el cumplimiento de la festividad, y por el otro, hacerlo echando mano de los instrumentos con los que se contara en la capilla, y además de que con ellos se pudiera sustituir las voces en caso de que no se contara con ellas. Se constata pues que las Lamentaciones novohispanas, como otros géneros musicales, adquirieron un “estilo polifónico muy expresivo, similar a la que se usaba en las arias de ópera”.¹²⁹³

Resulta sumamente complejo, por lo menos para quien esto escribe, imaginar la colorida sonoridad de estos acordes en una procesión por las calles de Guadalajara en una ceremonia que evoca el recogimiento, el luto, el dolor y la reflexión sugerida por la muerte de Jesús. Estas licencias, en otras regiones del territorio novohispano, tuvieron una mayor repercusión hasta llegar al Tribunal del Santo Oficio tras la representación teatral de la pasión y muerte “para que

¹²⁹⁰ AMCM, carpeta 186: J. Chavarría, *Lamentación a 5*.

¹²⁹¹ En el AHAG se encuentran dos de ellas: Fondo musical: José María Placeres, GDL0100 y GDL0038 (atribuida); mientras que en el AHCG se encuentra la otra: Fondo musical: José María Placeres, Lamentación: *Vau et egressus*: “Lamentacion 2ª de Miércoles/ Sancto...”

¹²⁹² AHAG, Fondo musical: José María Placeres, GDL0100.

¹²⁹³ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, p. 126.

les entrara por los ojos”. En 1768 fray Antonio Victoria, de la parroquia de Chimalhuacán, Provincia de Chalco, denunció estas obras teatrales de la Pasión, saliendo en su defensa fray Francisco Larrea y un enérgico grupo de indios quienes alegaron que estas representaciones no se oponían a “nuestra santa fe, a la sana doctrina ni a las buenas costumbres”, y por el contrario, “promueven la esperanza, excitan al bien obrar... enseñan la fortaleza y mueven... a un dolor intensísimo de las ofensas cometidas contra Dios...”. Aquellos indios consideraban que era “el tiempo más apropiado” puesto que todos se “ocupan de cantar y meditar la Pasión del Señor y esto por la tarde, con que no se impiden las obligaciones cristianas”.¹²⁹⁴

Estos episodios no exclusivos de Guadalajara y Valladolid revelan la dificultad en el cumplimiento de los preceptos católicos por parte de la feligresía, o por lo menos una forma particular y diferente de entender la devoción. En este caso, se observa cómo el dolor por la destrucción bíblica de una ciudad como Jerusalén, “y su subsiguiente desolación” (Lamentaciones de Jeremías), se asociaba con el dolor por la muerte de Jesús, pero en la rememoración ritual parecía vincularse con un nuevo sentido de solemnidad musical que para los compositores del siglo XVIII resultó identificarse en la ópera, pues sus elementos interpretativos no sólo se filtraron en la música litúrgica, sino en las ceremonias de mayor “gravedad”. Es evidente que esta tendencia llegó a las demás celebraciones en el mismo sentido como se ha comentado hasta aquí.

Las principales advocaciones representadas en el repertorio musical durante el siglo XVIII, en el caso de Guadalajara claramente se aprecia la tendencia hacia las festividades marianas (Asunción y Guadalupe las más importantes), seguida de las cristológicas (Navidad y Semana santa las más representadas), luego las de san Pedro y las de San José. El acervo revela también una importante dedicación a los oficios de difuntos (12.5%), cantidad nada despreciable considerando que estas ceremonias son de carácter ocasional. En términos generales, se pretende recrear una idea sobre las principales festividades que caracterizaron a la ciudad, cuya vida religiosa se administrada y suministrada desde la catedral, lo cual se conjugó con las festividades de otros templos.

En el caso de Valladolid, aunque todas las advocaciones hasta ahora citadas están representadas en el repertorio musical, las que cuentan con una mayor presencia son sin dudas las dedicadas a la vida de Jesús, desde la Natividad, *Pangue lingua (Corpus Christi)*, las citadas lamentaciones, *Vexilla regis* (Pasión y Exaltación de la cruz), así como todo el aparato ritual y sonoro en torno a la

¹²⁹⁴ Armando de María y Campos, *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España (siglo XVI-XVIII)*, D. Costa-Amic, Editor, México, D.F., 1959, p. 175.

Semana mayor. Estas festividades se aprecian tanto en la música para voces e instrumentos (papeles sueltos), como en los cantorales.

Transfiguración del Señor

Para el caso de la catedral michoacana una de las festividades cristológicas que reviste especial importancia es la Transfiguración del Señor (6 de agosto), por la sencilla razón de que la catedral estaba dedicada a esta fiesta, una de las ceremonias más solemnes y místicas de la liturgia católica que forma parte del largo periodo pascual.¹²⁹⁵ La transfiguración es el “cambio sobrenatural del aspecto de Cristo”, es decir, la transformación de su cuerpo de una “forma mortal”, a una más “glorificada”. Este pasaje es descrito por san Mateo (cap. XVII). Se conocen varias obras sobre esta importante fiesta, como los responsorios y *Misa de Transfiguración* compuestos por Antonio Juanas, fechadas entre 1797 y 1802,¹²⁹⁶ así como los que compuso Mariano Elízaga para la misma festividad aunque de esta obra sólo se cuenta con los responsorios 1º y 7º, además de que faltan algunas partes instrumentales (la obra incluye violines, clarinetes, cornos y probablemente órgano).¹²⁹⁷ Ya entrado el siglo XIX, Benito Ortiz compuso los responsorios dedicados a esta festividad.¹²⁹⁸ Además de éstas, en el repertorio se resguarda un importante número de obras de las que se desconoce el nombre de su autor.¹²⁹⁹ Los responsorios de Juanas están escritos para 4 voces, violines, bajo, oboes y trompas, y al parecer, se trata de la colección completa de 8 responsorios y un *Te Deum* o *Gloria Patri*. Sobre esta obra, el propio Juanas expresó al obispo su deseo de que “fueran los más perfectos del arte y de toda satisfacción de Vuestra Señoría Ilustrísima...”.¹³⁰⁰ En el citado Inventario elaborado por

¹²⁹⁵ Edgar Royston Pike, *Diccionario de religiones*, FCE, México, 2001, p. 448.

¹²⁹⁶ AMCM, carpetas 151 y 152: Antonio Juanas, *Responsorios de la transfiguración del Señor*. Al parecer, estos responsorios y misas fueron un “regalo del maestro Juanas” para la catedral michoacana. Véase Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 437.

¹²⁹⁷ AMCM, carpetas 141: Mariano Elízaga, *Responsorios para la transfiguración del Señor*.

¹²⁹⁸ AMCM, carpetas 157: Benito Ortiz, *Responsorios a 4 para la transfiguración del Señor*. De esta obra se conocen los responsorios del 2º al 7º, y fueron compuestos para “cuerdas, maderas y metales”.

¹²⁹⁹ AMCM, carpeta 310. Himno. *In festo trasfigurationis de NSJ*; carpeta 252. *Visperas de la transfiguración* (4 salmos).

¹³⁰⁰ Citado en Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 436.

Gorózabel, en 1781, también se incluye un “villancico a ocho con violines”, de autor anónimo y dedicado esta Transfiguración.¹³⁰¹

Algunos de los cantorales de la catedral también dedican parte de su contenido a esta fiesta, según el citado *Inventario* de Ann y Kelsey. El Hymnario número 109 contiene más de 40 himnos para diversas festividades incluida *In festo trasfigurationi[s] per horas cantus* (31).¹³⁰² El Gradual número 122 (que en el *Inventario* de Lobato es el número 6, casillero G), registra 18 Introidos para diversas festividades, y *In festo Transfigurationis D[omini] N[ostri] Jesu Christi*.¹³⁰³ Este cantoral contiene gran parte de las fiestas correspondientes al mes de agosto, es por ello que incluye la transfiguración, y cabe agregar que se trata de uno de los varios cantorales de la catedral michoacana elaborados por José Antonio Zepeda en la década de 1790.¹³⁰⁴

Por último, el cantoral número 68, es un Antifonario de 86 folios que contiene algunas fiestas de los meses de agosto y septiembre, y la primera de ellas está registrada como *Die VI augusti. In festo Transfigurationis Domini Nostri Jesu Christi*,¹³⁰⁵ y contiene la antifona para el oficio de vísperas de la citada Transfiguración (Imagen V-4). La portada de esta antifona ilustra visualmente la escena de la transfiguración, en la que Jesús, ante sus discípulos, trasciende y se transfigura en una entidad que asciende a un plano superior.

Al parecer, se trata del Antifonario que el *Inventario* de Lobato registró con el número 16, casillero O, aunque le atribuyó la temporalidad de su elaboración al siglo XVII.¹³⁰⁶ En este registro, el autor incluyó los Graduales 6 y 7 (casillero G) que contienen diversas misas. El número 6 (que es el 122 de Ann y Kelsey) registra 18 misas, algunas de ellas dedicadas a San Esteban, Santo Domingo, a la Asunción, la Natividad de la virgen María, o la “Degollación de Juan Bautista”, y desde luego la *Misa de la Transfiguración*, entre otras. El número 7 también registra siete misas, entre ellas las dedicadas a San Boni Latronis, Santo Redentor, Santa Rosalía, Santiago Apóstol, y la Misa de la transfiguración del Señor.¹³⁰⁷ Ambos cantorales están profusamente iluminados e incluyen coloridas letras capitulares según lo registra el citado *Inventario* elaborado por Domingo Lobato. Cabe señalar que

¹³⁰¹ Citado en Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 737.

¹³⁰² Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, p. 59.

¹³⁰³ Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, p. 63.

¹³⁰⁴ Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 495.

¹³⁰⁵ Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, p. 44.

¹³⁰⁶ Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fol. 36f.

¹³⁰⁷ Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fol. 29f.

muy probablemente, más que las misas completas se trata sólo de los Introitos en canto llano, de manera que las otras partes instrumentales y en canto polifónico que conforman los oficios deben estar en otros registros diferentes.

Se debe hacer notar que de estos cantorales se desprende que a esta festividad se le dedicaron tanto himnos, antifonas y misas, que deben complementarse con las citadas obras para instrumentos y voces, lo cual deja en claro la importancia que revestía esta festividad para la catedral vallisoletana.¹³⁰⁸

Con estas referencias a la Transfiguración no queremos significar que las obras musicales dedicadas a la virgen María, en sus distintas advocaciones, no tengan presencia importante en el acervo de la catedral vallisoletana. Muy al contrario, pues desde el siglo XVII, el obispo Ramírez Prado fue el “gran impulsor del culto mariano de la catedral de Michoacán...”, al grado de que promovió ante el cabildo erección de una capilla dedicada a la Señora de la Alegría, la cual llegó a ser una de las capillas “de mayor importancia en la historia de la catedral”.¹³⁰⁹

En el caso de Guadalajara, se conoce un Antifonario de canto llano (núm. 33) que entre las fiestas que contiene en sus páginas están las vísperas a la *Transfiguración de N.S.J, Laurentii Martyris, Assumptione Beata Mariae Virginis*, así como la *Decollationes Joannes Baptista*.¹³¹⁰ Es decir, es un cantoral similar al número 68 de Ann y Kelsey (y núm. 16 de Lobato) puesto que contiene las mismas fiestas correspondientes a los meses de agosto y septiembre, aunque la manufactura del tapatío sí corresponde al siglo XVIII. Hasta ahora no hemos encontrado alguna obra para voces e instrumentos dedicada a esta festividad, lo cual no significa que no la haya habido en el algún momento de la historia de este acervo guadalajareense.

Advocaciones de santos

Las fiestas dedicadas a determinados santos, en cualquier ciudad o pueblo novohispano, pone en discusión, por un lado, el mencionado tema de la identidad

¹³⁰⁸ Para mencionar otra referencia sobre esta festividad y su liturgia musical, en Inventario de 1734, en la catedral de Puebla, se registran libros de coro y diversas obras, de los cuales al menos siete están dedicados a la Transfiguración, de la autoría de Ximénez, Higuera, Guerrero, entre otros. Véase Marín, “Música y músicos entre dos mundos...”, vol. III. Apéndice documental, pp. 81-84.

¹³⁰⁹ Mazín, “La catedral de Valladolid y su cabildo eclesiástico”, en Nelly Sigaut, *La catedral de Morelia*, p. 26.

¹³¹⁰ AHCG, Fondo musical, Libros de coro, colección “Grandes”, libro número 33: Antifonario. Diversas festividades.

(regional/universal), y por otro, aunado al anterior, las ceremonias en las que estos santos fueron reverenciados para procurar la protección del pueblo¹³¹¹ y generar con ello una tradición festiva de raigambre local. Generalmente la elección de un santo patrono podía ser motivada por diferentes circunstancias (fundacionales, crisis económicas, pestes, terremotos, catástrofes, entre otras), pero tal hecho constituye un acto de agradecimiento permanente por la protección brindada.¹³¹²

Música a San Pedro

Para el caso de los repertorios musicales que nos ocupan, es la festividad patronal de San Pedro la mejor representada hasta ahora de manera abrumadora, seguida de San José en el caso de Guadalajara, por razones tal vez poco claras.¹³¹³ Si bien estos patronazgos solían tener periodos de mayor o menor auge, en ocasiones la celebración de algunos llegó a sustituir a la de otros, en quienes los fieles encontraban un mayor beneficio.¹³¹⁴ La catedral de Guadalajara, durante el siglo XVIII, mantuvo una especial devoción a San Pedro, tal vez en conso-

¹³¹¹ Rubial, *La santidad controvertida...*, p. 54. El autor sostiene que “para todos los sectores de la población novohispana, la ‘potencia’ de los santos, al igual que la de los antiguos dioses, era lo único efectivo en la solución de sus lacerantes necesidades materiales”.

¹³¹² Pierre Ragon, “Los santos patronos”, en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, vol. 52, núm. 2, oct.-dic., 2002, pp. 362-363. Véase la amplia disertación sobre el “patrono” y el “titular” de un lugar o iglesia, en Alexandro Zuazo, *Ceremonial según las reglas del Missal romano*, Imprenta de la ilustre cofradía de la Santa Cruz, Salamanca, 1753, pp. 36-38.

¹³¹³ En el caso de la Catedral de Durango es también San José el de mayor presencia, aunque seguido de la música dedicada al nacimiento de Jesús. Davies, “The italianized frontier: Music at Durango cathedral...”, p. 382.

¹³¹⁴ Uno de los primeros patronos de la ciudad fue San Miguel, por el auxilio que éste y Santo Santiago dieron a los españoles hacia 1534 en su lucha contra los indios de Tetlán en su afán de fundar la ciudad en el valle de Atemajac, según se asienta en las crónicas. Esto generó que una vez establecida la ciudad se erigiera una capilla en honor de San Miguel en la que anualmente se hicieron representaciones teatrales rememorando la aparición y la victoria sobre los nativos (al poco tiempo, incluso, el hospital adscrito a dicha capilla también llevó el nombre de San Miguel). Ésta terminó funcionando como catedral por más de medio siglo, y una vez construida la nueva, tuvo dos torres, una dedicada a San Miguel y la otra a Santo Santiago con su respectiva estatua cada una “vestidas de chapas de plomo” puesto que los dos santos “fueron a los que la ciudad de Guadalajara debió su defensa”. Matías de la Mota Padilla, *Historia*

nancia con la catedral de México, que desde finales del siglo XVII promovió su culto en sus capillas con el fin de establecer su cátedra a través de un programa iconográfico y musical.¹³¹⁵ Los capitulares guadalajarenses, por su parte, exaltaron también el culto y exigieron su representación en la música, por lo que ordenaron en 1724:

...se le notifique al maestro de capilla [José Casillas] cumpla con su obligación haciendo nuevas misas y villancicos para los maitines de Navidad, Corpus, Asunción, San Pedro y Concepción, y no haciendo lo que se le manda se le quite por cada función diez pesos y lo que hubiere recibido para papel en los maitines para que se le libra...¹³¹⁶

Aunque no se conocen obras compuestas por José Casillas, en el archivo musical se resguardan algunas de la autoría de José de Torres y Martínez Bravo, con arreglos hechos por otro maestro de capilla, José Rosales.¹³¹⁷ La cantada: *Marciales estruendos*, fue escrita para dos coros en ocho voces, viola y oboes.¹³¹⁸ El estribillo expresa: “Marciales estruendos de trompas y cajas, a Pedro prevengan con ruidoso estruendo”. Y en la tercera de sus coplas: “Con dulces acentos festejen contentos a Pedro los signos... con gran bizarría pues Pedro este día les da regocijo...”. Es notoria la manera festiva, ruidosa y estruendosa con la que se invita a festejar a San Pedro, incluso haciendo mención de instrumentos mu-

del reino de Nueva Galicia en la América septentrional (1742), Universidad de Guadalajara, Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, Guadalajara, 1973, p. 199.

¹³¹⁵ Sigaut, “El uso de la emblemática en un programa catedralicio”, p. 123. Tanto en la catedral de Durango como en la de Valladolid, Michoacán, la figura de San Pedro tuvo importante presencia en los repertorios musicales. Además de las citadas obras de Drew Davies, véase también Massimo Gatta, *Con decencia y decoro. La actividad musical de la Catedral de Durango (1635-1749)*, Universidad Juárez del Estado de Durango, México, 2015. El autor cita un valioso documento (*Reglamento de asistencia a horas canónicas*), fechado hacia 1700, en el que se advierte de la obligatoriedad de los canónigos para asistir a los maitines de los santos, que entre los primeros que se enlistan están San José, San Juan Bautista y San Pedro y San Pablo. Imágenes entre pp. 100-101.

¹³¹⁶ AHAG, LAC 9, 28 de enero de 1724, fol. 32v.

¹³¹⁷ Fue maestro de capilla en dos ocasiones, de 1736 a 1739, y de 1745 a 1749, posible año de su fallecimiento. Ver Durán Moncada, “Música y músicos...”, p. 223.

¹³¹⁸ AHCG, Fondo musical: José de Torres y Martínez Bravo y José Rosales, *Marciales estruendos*. La portada de la obra registra: “Cantada a 8 con/ violines y oboes/ con viola y/ con c.do choro a bene-/plácito Marciales/ &c./ Al S.r S.n Pedro/ Mros. Torres y Rosales/ 22 pap.s//”.

sicales (trompas y cajas) que hacia estos años (1736-1749) aún no habían sido incorporados a la capilla, sino hasta la segunda mitad del siglo.¹³¹⁹

En los anexos finales de esta investigación se presentará una relación más amplia de las obras musicales en general, por ahora se agrega este breve listado (Cuadro V-2) con algunos de los ejemplos dedicados a San Pedro.

Cuadro V-2. Obras dedicadas a la festividad de San Pedro.

Compositor	Obra	Género
Anónimo	Ego pro te rogavi ¹³²⁰	Aria-responsorio
Juan José Echavarría	Et ideo tibi tra dite sunt ¹³²¹	Responsorio
Joseph de Torres y Martínez Bravo	Centro de piedades Pedro es donde todas ¹³²²	Cantada
Francisco Rueda	A Pedro divino... Denle parabienes ¹³²³	Villancico
Ignacio Ortíz de Zárate	Surge Petre et in duete ¹³²⁴	Responsorio
Ignacio Ortíz de Zárate	Tu es Petrus et suprema hanc petram ¹³²⁵	Responsorio-antifona
Anónimo	Constituos eos principes ¹³²⁶	Aria
Anónimo	Hoy de Pedro las victorias ¹³²⁷	Aria
Ignacio Jerusalem	Ah de los mares ¹³²⁸	Villancico
Antonio Juanas	Et claves regni celorum ¹³²⁹	Responsorio
Anónimo	Tu ests Pastor ¹³³⁰	Antifona
Anónimo	Cathedra de S. Pedro ¹³³¹	Antifona

Fuente: Elaboración propia con base en AHAG, Fondo musical; AHCG, Fondo musical.

¹³¹⁹ Véase capítulo IV: Los instrumentos musicales.

¹³²⁰ AHAG, Fondo musical: Anónimo, *Ego pro te rogavi*. GDL0015.

¹³²¹ AHAG, Fondo musical: Juan José Echavarría, *Et ideo tibi tra dite sunt*, GDL0128.

¹³²² AHCG, Fondo musical: Joseph de Torres y Martínez Bravo, *Centro de piedades Pedro*. En el texto cantado (soprano) aparece tachada una parte en la que fue sobre escrito: “Pedro es donde todas”, y en el aria (“Esta sólo es la guerra mejor”) también está sobre escrito: “Ay Pedro de Dios”. En el recitado, el texto original dice: “virtudes grandes Juan e intenta”, y está tachado “grandes Juan”, y re-escrito: “S. Francisco”, y “grande Pedro intenta”. Parece que originalmente la obra estaba dedicada a San Juan de Dios y después fue re-dedicada a San Francisco, y por último a San Pedro.

¹³²³ AHCG, Fondo musical: Francisco Rueda, *A Pedro divino... Denle parabienes*. Cat-Gdl-0144. En la portada, “denle parabienes” fue agregado.

¹³²⁴ AHAG, Fondo musical: Ignacio Ortíz de Zárate, *Surge Petre et in duete*, GDL0107.

¹³²⁵ AHCG, Fondo musical: José Ortiz de Zárate, *Tu es Petrus*, GDL0105.

¹³²⁶ AHCG, Fondo musical: Anónimo, *Constituos eos principes*. Cat-Gdl.0159.

¹³²⁷ AHCG, Fondo musical: Anónimo, *Hoy de Pedro las victorias*. Cat-Gdl.0158.

¹³²⁸ AHCG, Fondo musical: Ignacio Jerusalem, *Ah de los mares*, Cat-Gdl.0333.

¹³²⁹ AHCG, Fondo musical: Antonio Juanas, *Et claves regni celorum*, Cat-Gdl.0131.

¹³³⁰ AHCG, Fondo musical: Anónimo, *Antifonario del Oficio*, “Antiphona Catedra de S. San Pedro”, fol. 19v. Libro de coro núm. 22. Iluminador: Manuel Preciado, 1789.

¹³³¹ AHCG, Fondo musical: Anónimo, Libro de coro núm. 13 (Colección “pequeños”), *Santoral*, fol. 17.

Valgan estas referencias que pretenden mostrar el marcado interés por parte del cabildo catedral en establecer una mayor presencia del culto a San Pedro y su cátedra, pues con ella se pretendía reafirmar la autoridad del obispo sobre su grey. Emili Male explica que ella

...simboliza la perpetuidad de la doctrina de la infalibilidad que le fue hecha; ella ha triunfado de todas las herejías en el transcurso de los siglos. Sin la Reforma no tendríamos probablemente el monumento de la cátedra de San Pedro, porque no habría sido necesario afirmar aquello que nadie ponía en duda”.¹³³²

También desde el canto en el facistol, en el Oficio divino, se hizo presente en el Antifonario iluminado por Manuel Preciado¹³³³ en 1789, que contiene el canto para la fiesta *Cathedrae S. Petri*, con la antífona *Tu es Petrus*, seguida del responsorio *Et super hanc petram aedificabo ecclesiae*.¹³³⁴

En el caso de la catedral vallisoletana, también es la festividad a san Pedro la que mayor presencia tiene entre los papeles de música. Tan sólo para la segunda mitad del siglo, el multicitado músico napolitano, Ignacio Jerusalem, compuso al menos cuatro obras dedicadas a san Pedro: Responsorios a Nuestro Padre San Pedro (*Tu es pastor ovium*) para cuatro voces, violines y trompas, en donde el Tiple y el “Bassetto obligado”.¹³³⁵ Esta obra incluye texto de Contrafacto: “*Lauda dominum omnes gentes laudate*”. En registro diferente (aunque probablemente se trate de la misma obra anterior) se conocen del mismo autor el responsorio 3º del primer Nocturno para la festividad de San Pedro (*Tu es Petrus* y *Super hanc petram*), también escrita para cuatro voces, violines y trompas.¹³³⁶ Se conocen varias obras de autoría anónima similares a estos responsorios a san Pedro (con otros textos también para esta festividad: *Simon Petre, Tu es Petrus, Quem dicunt*) así como vísperas, invitorios y misas.¹³³⁷

Otro de los autores que también hizo obra para san Pedro es el citado compositor Antonio Juanas, de quien se conoce la colección completa de ocho

¹³³² Emile Male, *El arte religioso. Del siglo XII al siglo XVIII*, FCE, México, 1952, p. 163.

¹³³³ Preciado era cantor en la capilla desde 1769, aunque fue hasta agosto de 1771 cuando le fue otorgada la plaza de cantollanista y cantor de polifonía. AHCG, SG, AC, L, 12, 3 de agosto de 1771, fol. 113v.

¹³³⁴ AHCG, Fondo musical: Anónimo, *Antifonario del Oficio*, “Antiphona Catedra de S. San Pedro”, fol. 19v. Libro de coro núm. 22. Iluminador: Manuel Preciado, 1789.

¹³³⁵ AMCM, carpeta 149: Ignacio Jerusalem, *Responsorios a Nuestro Padre San Pedro*.

¹³³⁶ AMCM, carpeta 277: Ignacio Jerusalem, *Responsorio a San Pedro*.

¹³³⁷ AMCM, carpeta 277: Anónimo, *Obras a San Pedro*.

responsorios, compuestos para ocho voces, violines, “maderas y metales”, compuestos en 1795.¹³³⁸ Otra similar del mismo autor, aunque escrita para cuatro voces, son los Ocho responsorios de Nuestro Padre San Pedro, que además incluye cuerdas, oboes, trompas, timbales y órgano.¹³³⁹ Probablemente esta obra sea la misma que se resguarda en la catedral de Guadalajara: Maitines de nuestro padre San Pedro.¹³⁴⁰ Este dato podría arrojarnos más luz sobre esta movilidad de música de la que hemos venido tratando en esta investigación.

En cuanto a los cantorales, son varios los libros que incluyen antífonas o misas a san Pedro. El Antifonario número 70 del *Inventario* de Ann y Kelsey, entre las diversas festividades para el ciclo del Propio de los santos durante el tiempo de Adviento y Navidad (noviembre-febrero) se encuentra la dedicada a la Cátedra de San Pedro, el 18 de enero.¹³⁴¹ El libro 72 contiene las festividades de los meses de julio y agosto, y al igual que la transfiguración que es el 6 de agosto, el cautiverio de san Pedro es la fiesta del 1º de este mismo mes, y al menos cuatro cantorales contienen las vísperas, himnos y hasta una misa para esta festividad.¹³⁴² La importancia de ésta también la constatan algunas obras para instrumentos y voces, como los himnos compuestos por Manuel Leonel, segundo sochantre de la catedral, según se aprecia en el inventario de obras “compuestas” por él, en el que se registran “Tres himnos Cátedra de san Pedro, Conversión de san Pablo, y san Pedro ad vincula”.¹³⁴³ La elaboración de dicho inventario fue ordenada por el chantre José Vicente Gorozabel, en 1781, y fue realizado por el compositor Cayetano Perea, de quien también se resguardan en el acervo algunas obras de su autoría, como se comentará más adelante.

Música a San José

Los santos patronos que se establecieron por decreto conciliar, como San José, patrono de la Nueva España,¹³⁴⁴ lograron tener una considerable continuidad y

¹³³⁸ AMCM, carpeta 146: Antonio Juanas, *Maitines de nuestro padre San Pedro*.

¹³³⁹ AMCM, carpeta 145: Antonio Juanas, *Maitines de nuestro padre San Pedro*.

¹³⁴⁰ AHCG, Fondo musical, Antonio Juanas, *Responsorio a San Pedro a 4 con violines, oboes, trompas y bajo*. Se trata del Responsorio 1º del primer Nocturno.

¹³⁴¹ Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, p. 44.

¹³⁴² Libro 9, casillero H. Himno de San Pedro *ad vincula*; Libro 6, casillero G: Misa de San Pedro *ad vincula*; Libro 3, casillero M: Misa de san Pedro *ad vincula*. Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fols. 29f-33f.

¹³⁴³ AHCM, sección Capitular, Legajo 120, fol. 267.

¹³⁴⁴ El *Concilio III Provincial Mexicano*, en su Libro 2, Tít. III, § II, decreta que se celebre a “San José, patrono de esta provincia”, pp. 151-152.

dedicación local que, para el caso de Guadalajara, esta advocación se vio reforzada aún más con la fundación del Colegio Seminario Tridentino de San José, en 1696, siendo obispo de la Diócesis Felipe Galindo Chávez.¹³⁴⁵

Las celebraciones solían ser con toda la parafernalia de las procesiones, y la participación de la capilla musical nunca faltaba. Fueron los responsorios los que mayoritariamente se cantaron a San José. El hecho de que en el repertorio tenga una considerable representación, aunque sea a una notable distancia de la de San Pedro, puede deberse, entre otras cosas, a esta relación del Colegio Seminario con la catedral. Algo que puede ir más allá de lo anecdótico es que en 1724 el maestro de capilla expresó a las autoridades (cabildo catedral) que para la instrucción musical de los ministriles y cantores el espacio en la catedral era insuficiente, de manera que el cabildo ordenó que la escoleta (escuela de música de la catedral¹³⁴⁶) se trasladara al mencionado Colegio Seminario,¹³⁴⁷ “donde haya de asistir todos los días a la hora acostumbrada, tocando tres veces la campana de dicho seminario para que se junten todos los que quisieren aprender música y el rector tenga especial cuidado de saber y ver si cumple dicho maestro con esta obligación...”.¹³⁴⁸ Esta estancia de la escoleta en el Colegio duró hasta 1737, y un año después nuevamente fue trasladada al “Colegio Seminario, en el lugar y hora que se le señalare por el rector de él, a quien se le advierta tenga cuidado de la asistencia de dicha escoleta para dar noticia de los puntos que dicho maestro tuviere”.¹³⁴⁹

Tal vez este hecho no sea vinculante con la producción musical dedicada a San José, pero por lo menos podría explicarlo provisionalmente. En cuanto a lo estrictamente musical refiere, se conocen algunos libros de coro que incluyen el rezo del “*Officium de patrocinio S. Joseph*”, para la hora de las vísperas del Oficio.¹³⁵⁰ El texto, tomado del Evangelio de Mateo, se centra en la genealogía de san José a quien lo presenta como hijo de Jacobo, descendientes “de la casa de

¹³⁴⁵ Carmen Castañeda, *La educación en Guadalajara durante la Colonia, 1552-1821*, El Colegio de Jalisco-El Colegio de México-México, 1984, p. 128.

¹³⁴⁶ Véase Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música...*, p. 111.

¹³⁴⁷ Daniel R. Loweree, *El Seminario Conciliar de Guadalajara. Apéndice*, Edición del autor, Guadalajara, Jalisco, s/f. [1964], pp.1-55. Facsimilares de los documentos fundacionales y sus constituciones.

¹³⁴⁸ AHAG, LAC 9, 28 de enero de 1724, fol. 032v.

¹³⁴⁹ AHAG, LAC 10, 17 de enero de 1738, fol. 85f.

¹³⁵⁰ AHCG, Fondo Musical: Anónimo, *Libro de coro número 2: Antifonario del oficio, Oficio de vísperas a San José*.

David”.¹³⁵¹ La intención del texto bíblico es mostrar su origen noble proveniente de la estirpe de David, contra la idea de que José pudo haber sido un artesano de condición humilde. El patrono de la Nueva España no podía ser alguien sin una historia sagrada y legítima. Dicho sea de paso, la letra capitular de este oficio, aunque de diseño austero, es de las pocas iluminadas con color dorado.

Y tal vez la obra más representativa es la voluminosa colección de Maitines con doble dedicación a Santiago y a San José, para cuatro voces (S1, S2, A y T), violines, oboes y cornos, mismos que incluye textos de contrafactos, que son precisamente los dedicados a San José.¹³⁵² La advocación a este santo no era algo aislado en el caso de Guadalajara. En 1725 se fundó el Colegio de Infantes de la Ciudad de México, bajo la advocación de la virgen de la Asunción y del “patriarca Señor San José”,¹³⁵³ mientras que en la Catedral de Durango se conoce un cantoral dedicado precisamente al Oficio de maitines a San José, mismo que fue concluido en 1761.¹³⁵⁴

En el caso la catedral vallisoletana, es precisamente en los libros de coro en donde san José está mejor representado, pues en los papeles de música (voces e instrumentos) no hemos encontrado suficientes ejemplos dedicados a este santo, aunque no signifique que no se haya compuesto música para esta festividad. El citado Inventario de Lobato registra un kirial del siglo XVIII que contiene seis misas en notación cuadrada (aunque al parecer no gregoriana) y varios himnos entre los que están Ave Maria Stellis, la Santísima Trinidad, san Juan Bautista, entre otros, y el Himno de la feria de San José.¹³⁵⁵ El texto es el tradicional *Kirie Eleison*, que en el *Inventario* de Ann y Kelsey está registrado con el número 108: *In festo Santi Joseph*.¹³⁵⁶ Además, se conocen unos responsorios para

¹³⁵¹ *Sagrada Biblia en latín y español con notas literales, críticas e históricas*, tomo XIX, Imprenta de Galván, México, 1832, pp. 139-155.

¹³⁵² AHAG, Fondo musical: Vicente Ortiz de Zárate, *Maitines al Señor San José*, GDL0018.

¹³⁵³ Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACCMM), *Libro de la erección y fundación del Colegio de la Asunción de nuestra señora y patriarca señor San José, para los infantes del coro de esta santa Iglesia metropolitana de México*, Serie Obra pía, Colegio de infantes, libro 3 y 4, 1725.

¹³⁵⁴ Ver Silvia Salgado Ruelas, “El Libro Mariano de la Catedral de Durango”, en *Musicat: Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*, UNAM-IIE, versión en línea: <http://www.musicat.unam.mx/v2013/assets/UncantoralenlaNuevaVizcaya.pdf> Consultado el 21 de octubre de 2016.

¹³⁵⁵ Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fols. 32f. Libro 37, casillero K.

¹³⁵⁶ Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, p. 58.

esta fiesta, de autor anónimo, para voces y órgano, cuyo registro sólo nos brinda el dato de que se trata de los Maitines para el día de San José, a celebrarse el “19 de marzo”, como lo marca el año litúrgico católico.¹³⁵⁷

Como se dijo líneas arriba, las advocaciones suelen ser dinámicas, de manera que pueden transformarse al paso de los años. Para el caso de Guadalajara, al concluir el siglo XVIII e iniciar el siguiente, la virgen de Zapopan empezó a ocupar un lugar distinguido en la lista de los patronos y patronas protectoras de la ciudad, mientras que otros casi habían desaparecido.¹³⁵⁸ La festividad de San Pedro en Guadalajara tuvo la relevancia que la Transfiguración tuvo en Valladolid, al menos a juzgar por el número y tipo de obras dedicadas a estas entidades. Precisamente, haber traído estas advocaciones a diálogo obedece a que figuran en el repertorio musical de manera importante, como parte de ciertos “aparatos de representación” con los que las autoridades eclesiásticas tienden a vincularse con el grueso de la comunidad.

Oficios de difuntos

Antes de cerrar este apartado se considera valioso dedicar unas líneas al oficio de difuntos, mismo que tuvo un considerable desarrollo en la ritualidad de ambas catedrales, además de constituir una parte importante del repertorio musical. La liturgia dedicada a eventos fúnebres es sin lugar a dudas la que mayor solemnidad reviste de toda la ritualidad católica, es por ello que de todo el ceremonial consignado en el calendario litúrgico¹³⁵⁹ es la Semana santa, la muerte de Jesús, la de mayor significación, llamada además “Semana mayor” (*Majoris Hebdomadae*), es decir, que no hay otra semana o periodo litúrgico que la iguale.

La música fúnebre resguardada en los acervos se componía para la ocasión del fallecimiento de algún personaje destacado de la ciudad (obispo, presidente, connotado, etc.) o de la política hispánica (rey, virrey o Papa). Tras la muerte de un obispo, por ejemplo, la primera expresión de sonoridad era el tañido de las campanas, e inmediatamente después venían los rezos, los cantos

¹³⁵⁷ AMCM, carpeta 144: Anónimo, *Maitines para el día de San José*, 19 de marzo [ilegible] voces iguales y órgano.

¹³⁵⁸ La lista de “patronos de la ciudad, jurados y dotados”, elaborada hacia 1821, no figuraba San José. Boletín *Eclesiástico del Arzobispado de Guadalajara*, agosto de 2012, año VI, núm. 8.

¹³⁵⁹ Sobre todo el Tiempo pascual que se contabiliza por número de semanas debido a que sus festividades son móviles.

y la música. El mencionado Concilio III¹³⁶⁰ señala que la campana mayor de la catedral se debía tocar “muy pausadamente... sesenta veces... con sonido fúnebre”, y después debían hacerlo todas las campanas mayores y menores de otros templos, parroquias, ermitas y hospitales, pues debían responder “con semejante toque y solemnidad...”.¹³⁶¹ Luego venían el acondicionamiento de los espacios, altares, ornamentos y demás. Y “habiendo dicho el responsorio y la oración, [que] pongan el cuerpo del difunto descubierto el rostro... en el féretro decentemente adornado.”

La catedral guadalajareña resguarda en su acervo musical algunas obras fúnebres como la *Misa de Réquiem* de la autoría de Giovanni Bassani (1657-1716). Está escrita para cuatro voces en dos coros y violines, e incluye el Introito (*Requiem aeternam*), *Kyrie*, Secuencia (*Dies irae*), Ofertorio (*Domine Jesu Christe*), *Sanctus*, *Agnus Dei* y Comunción (*Lux aeterna*).¹³⁶² Este género (misa de réquiem) constituye junto con las Lamentaciones y las Pasiones, la música de mayor recogimiento y solemnidad; son la mayor muestra de súplica por el descanso eterno del difunto. Los grandes miedos y las dudas por el tránsito a otra dimensión existencial están presentes en los textos del Réquiem utilizados en la misa de difuntos desde tiempos medievales. Su nombre (misa de réquiem) se desprende de la primera parte del Introito que reza: “*Réquiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis*” (Concédeles el descanso eterno, Señor, y que brille para ellos la luz perpetua).¹³⁶³

Uno de los obispos a quien le dedicaron especiales exequias que incluyeron un fastuoso programa procesional y musical, fue fray Antonio Alcalde, quien murió en 1792 “siendo las cuatro de la mañana de un día martes”. Una hora después de su muerte, la campana mayor de la catedral anunció el deceso, como lo manda el estatuto conciliar, y luego de alcanzar cien campanadas, inició el doble de campanas que repicó “en todas las iglesias por espacio de una hora”.¹³⁶⁴

Son varias las obras que pudieron haberse interpretado para esta ocasión, pues el acervo resguarda diversos oficios de difuntos (lecciones, lamentaciones y misas), que debieron haber sido ejecutadas bajo la dirección del maestro de

¹³⁶⁰ Hay que decir que el propio Concilio Tridentino, en los mencionados Gradual y Misal, están definidos los textos que debían ser cantados en los oficios de difuntos.

¹³⁶¹ *Concilio III Provincial Mexicano*, p. 542. Esta sección del *Concilio* la constituyen los “Estatutos”.

¹³⁶² AHAG, Fondo musical: Giovanni Bassani, *Misa de difuntos a 4*, GDL0093. De esta obra se conocen dos copias manuscritas, la otra es GDL0134.

¹³⁶³ Lobera y Abío, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios*.

¹³⁶⁴ Luis Pérez Verdía, *Biografías*, Ediciones I.T.G., Guadalajara, 1952, p. 62.

capilla, Miguel Placeres. Una de ellas son los Versos o Salmos de difuntos de la autoría de Ignacio Ortiz de Zárate.¹³⁶⁵ Se trata del salmo número seis (*Domine in furore*), atribuido al rey David. Contiene seis versos, y es de los llamados “salmos de penitencia”, en los que el “pecador” pide a Dios se apiade de su alma. En este caso, el compositor substituyó, a manera de conclusión, el último verso (el sexto) por el Introito de la misa de Réquiem, para dar mayor solemnidad a la obra. El verso tercero acentúa la plegaria, aparentemente hecha por un muerto desde el “inferno”, pues dice: “Porque nadie se acuerda de ti entre los muertos; y en el infierno quién te alabará?” (*Quoniam non est in morte qui memor sit tui: in inferno autem quis confitebitur tibi?*).¹³⁶⁶ Como es sabido, las muestras de humildad e desmerecimiento, con relación a las bondades de Dios, en el mundo novohispano eran muy frecuentes, al grado de llegar a considerar que lo que sí es merecido son los castigos, las carencias, las enfermedades y, por supuesto, la muerte. La obra está compuesta para tres voces (tiple, alto y tenor), violines y bajo continuo, y pese a la sobriedad mortuoria que ésta proyecta, no deja de imponerse la majestuosidad sonora del equilibrio entre las voces y el bajo.

Del afamado Ignacio Jerusalén se conoce una Lección de difuntos (*Parce mihi, Domine*),¹³⁶⁷ cantada antiguamente en canto llano.¹³⁶⁸ El texto corresponde al capítulo siete del Libro de Job, del Antiguo Testamento, en donde el desencanto por el irremediable final le hace expresar: “Perdóname, Señor, porque ahora mis días no son nada... (*Parce mihi, Domine, nihil enim sunt dies mei*), y concluye: “Porque ahora dormiré en el polvo, y si me buscas mañana, habré dejado de existir” (*Ecce nunc in pulvere dormian, si mane quaesieris, non subsistam*). Esta obra está compuesta para dúo de voces (tiples), violines y bajo, y en términos musicales tuvo tal aceptación que fue ejecutada posteriormente en otras ceremonias fúnebres, pues se conoce una copia de ella elaborada entrado ya el siglo XIX, como otras obras de este célebre compositor italiano.

La catedral de Valladolid resguarda también varias obras dedicadas a honrar a sus muertos. Correspondientes al siglo XVIII, al menos 17 oficios de difuntos de diversos autores están registrados en el Catálogo elaborado por Francisco

¹³⁶⁵ AHAG, Fondo musical: Ignacio Ortiz de Zárate, *Salmo de difuntos: Domine in furore*, GDL0118. El texto corresponde al Salmo 37 del Salterio.

¹³⁶⁶ *Ritual trinitario o segundo tomo del ceremonial de los religiosos descalzos*, Blas Román impresor de la Real Academia de Derecho Español y público, Madrid, 1779, pp. 217-219.

¹³⁶⁷ AHAG, Fondo musical: Ignacio Jerusalem, *Parce mihi*, GDL0137.

¹³⁶⁸ Francisco Marcos y Navas, *Arte o compendio del canto llano figurado y órgano...*, Joaquín Ibarra Impresor de Cámara de S.M., Madrid, 1777, p. 243.

Banegas Galván, en 1903.¹³⁶⁹ Entre estos autores se encuentran los ya citados Juanas, Jerusalem y Ortiz de Zárate, además de Mozart y Rossi. Algunas misas de difuntos son anónimas,¹³⁷⁰ al igual que algunos oficios, como el responsorio *Libera me*, a cuatro voces (S1, S2, A, T), violines y bajo.¹³⁷¹ Se trata de un responsorio para las exequias, con el texto *Libera me, Domine de mort aeterna*, que además incluye la parte del *Requiem eternaem* y *Kirie eleison*, de la Misa de difuntos. Aunque faltan los violines (y es una obra breve), se percibe el carácter sombrío de una ceremonia de difuntos, a juzgar por los pasajes llanos de la voces, sin ningún virtuosismo, y un acompañamiento del bajo continuo casi sugerido. Y entre las obras con autor claramente identificado, tenemos la *Misa de Difuntos* a 8 voces en dos coros, con violines, bajo y trompas, de Juan de Mendoza,¹³⁷² quien compitió contra José Gavino Leal por la plaza de maestro de la capilla michoacana, en un controvertido examen en 1732, como se explicó en el capítulo 3. En esta Misa la Secuencia *Dies irae* es a solo para la voz de tiple (soprano), y contiene las partes que integran una misa de este tipo: *Requiem eternaem, Sequencia, Ofertorio, Sanct benedictus, Agnus dei* y *Comunión*.

También se conoce el Invitorio y *Misa de Réquiem*¹³⁷³ de Ignacio Zárate, quien probablemente se trata del mismo compositor que estuvo activo en Guadalajara al finalizar el siglo, siendo uno de los compositores más productivos de la capilla. Invitorio y Misa fueron compuestas para cuatro voces e instrumentos.

Sería ocioso consignar el amplio número de misas de réquiem en el recinto catedral michoacano, pero vale la pena destacar aquí a otro autor quien compuso obra para el cabildo catedral, el citado Cayetano Perea, quien además de cantor instauró formalmente el uso del tololoche hacia 1756 (ver capítulo IV). De Perea se conoce una *Misa de difuntos* que se resguarda en el Conservatorio de las Rosas, de la misma ciudad de Valladolid, que aunque solamente se conoce la voz del tenor de primer coro, podemos afirmar que es una obra escrita para dos coros, violines y trompas.¹³⁷⁴ Contiene los textos propios de la misa de difuntos como el *Requiem aeternam* (canto llano)... *lux perpetua luceat eis* (polfonía); el Ofertorio *Libera animas omni*; el *Sanctus, Agnus Dei* y *Comunión (Luceat*

¹³⁶⁹ Francisco Banegas Galván, “Inventario General de las obras de música que tiene el Archivo de ésta Santa Iglesia”, Morelia, México, 1902 (fotocopia manuscrita).

¹³⁷⁰ AMCM, carpeta 415: Anónimo, *Misa de difuntos*.

¹³⁷¹ AMCM, carpeta 374: Anónimo, *Responsorio de difuntos (Libera me)*.

¹³⁷² AMCM, carpeta 211: Juan de Mendoza, *Misa de difuntos a 8*. Falta el vl. Véase Banegas Galván, “Inventario General de las obras de música...”, p. 22.

¹³⁷³ AMCM, carpeta 211: Ignacio Zárate, *Misa de réquiem*.

¹³⁷⁴ AMHCR, Carpeta 256: Cayetano Perea, *Misa de difuntos*.

eis Domine). Fue compuesta en 1771, y dos años después Perea obtuvo la plaza de tenor primero en la capilla, en donde murió en 1785.¹³⁷⁵ Aunque no logró el magisterio de la capilla, contribuyó de manera importante al desarrollo de los instrumentos de cuerda frotada, y compuso obras de notable calidad en el manejo de voces e instrumentos, como la cita Misa de difuntos.

El ceremonial de difuntos fue también una preocupación por parte de los canónigos y constituye pues, una de las festividades de gran arraigo e importancia, no sólo por los principios filosóficos y espirituales que la propia doctrina católica fomenta sobre el tránsito al más allá, a la otra vida que libera de ésta terrenal,¹³⁷⁶ sino también porque la idea de la muerte era ya algo por demás conocido por los pueblos originarios y la comunidad mestiza, quienes siempre mostraron un especial culto y respeto por sus difuntos.

Por parte de la liturgia de los canónigos (oficio) habría que mencionar de manera especial los dos libros de coro de que se conservan en la catedral de Guadalajara, que contienen todo el ceremonial del oficio de difuntos (*Officium Defunctorum*), mismos que fueron elaborados por los mencionados: Sebastián de Castro y Juan de Dios Rodríguez.¹³⁷⁷ Su manufactura exigiría un amplio comentario que rebasaría los propósitos de esta investigación, por ahora sólo baste destacar que dichos libros contienen todas las partes de la misa de difuntos en canto llano, así como los Nocturnos con sus lecciones y antífonas, además de la celebración anual de todos los difuntos. Del mismo modo, entre los cantorales michoacanos se encuentra uno que contiene “todo el oficio de difuntos”,¹³⁷⁸ que de ser así, seguramente contiene las tres partes en que éste se divide: Maitines (con su invitatorio, antífonas, salmos, responsorios y lecciones), laudes (antífonas y cánticos) y vísperas (antífonas, magnificat y salmo final).¹³⁷⁹

Más allá del análisis musicológico que aquí pudiera presentarse, deseamos constatar la historicidad de una ceremonia que, aunque con un largo historial en las prácticas mortuorias europeas, la tradición local mexicana vino a reafirmarla como parte de la cultura idiosincrática en la que se fusionaron ambas formas de entender la idea del más allá. El ritual fúnebre católico, contemplado en

¹³⁷⁵ Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 503.

¹³⁷⁶ Lobera y Abío, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios...*, pp. 366 y 647.

¹³⁷⁷ AHCG, Fondo musical, Libros de coro: Sebastián de Castro y Juan de Dios Rodríguez, Libro de coro número 12 y 13: *Officium Defunctorum*.

¹³⁷⁸ Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, Libro 35, casillero K, fol. 31f.

¹³⁷⁹ Marín, “Música y músicos entre dos mundos...”, vol. I, pp. 758-761.

estos ejemplos musicales, deja en clara la filiación al culto místico de la muerte, de lo ausente y de su inevitable final.

Estas advocaciones marianas, cristológicas y santorales citadas en estos apartados, no son las únicas pero sí son bastante representativas de una cultura musical ritualística que se gestó entre estas dos ciudades y catedrales. Al vincular la dinámica y movilidad de los músicos (capítulo III) con los repertorios musicales aquí descritos, constatamos de manera fehaciente que aunque ambos recintos parten de la misa normativa eclesiástica (Concilios, bulas y demás), cada uno construyó su aparato ritual sonoro conforme a su propio proceso histórico local (capítulo I), en el que las advocaciones a determinados santos y vírgenes terminaron delineando y diseñando en gran medida su propio calendario litúrgico.

Repertorio Dieciochesco Novogalaico

El repertorio musical de la iglesia catedral no fue ni ha sido estático. Una de las desventajas es que son pocas las referencias puntuales que se hacen a él en la documentación como para poder ampliar el contexto en que estas obras fueron creadas y/o adquiridas.¹³⁸⁰ Estos papeles de música fueron inventariados en diversos momentos por personal que laboró en la catedral, lo que se deduce de las anotaciones que algunas obras ostentan en su portada tales como: “No. 5”, “No. 9”, “No. 17”. Este registro y ordenamiento se perdieron en algún momento por motivos que desconocemos.¹³⁸¹

Como se ha dicho, el estrecho vínculo hispano-italiano propició que diversas novedades musicales fueran rápidamente difundidas en todos los reinos hispánicos, europeos y americanos, y las catedrales fueron un eficaz laboratorio de experimentación sonora. Constructores, tratados, instrumentos y músicos

¹³⁸⁰ Las actas de cabildo suelen registrar datos como: “que componga los maitines que le han sido encargados...”, o bien, “que le paguen por los papeles de música de iglesia que ha traído...”, de manera que en ocasiones resulta complicado definir a qué obras y de qué compositor se trata.

¹³⁸¹ En junio de 1874, el arcediano, Juan Nepomuceno, ordenó la elaboración de un registro de los “Libros de coro”, mismo que ejecutaron Juan Nuño y Salvador Villaseñor. El inventario registra 67 libros. AHCMAG, Sección Gobierno, Serie Secretaría/Culto, ficha 99, caja 5, 1874. *Cfr.* Leopoldo Orendain, “Los libros corales de la catedral de Guadalajara”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, vol. VIII, núm. 29, México, 1960, p. 37. Orendain sostiene que hacia el año en que escribió su ensayo, eran “noventa y seis libros de coro”. Ahora se trabaja en la elaboración de un nuevo catálogo (papeles de música y libros de coro) que se espera esté listo en un par de años.

hispano-italianos llegaron al Nuevo Mundo sin imaginar aun lo que generarían en la producción musical local.

El acervo musical guadalajarenses se fue adaptando a las transformaciones y novedades sonoras, sea en su instrumentación o en los géneros y formas compositivas. Al momento de la introducción de las cuerdas frotadas, a inicios del XVIII, el repertorio amplió su proyección, de manera que a las tradicionales obras de canto llano y polifónico se le fueron sumando otras con una riqueza tímbrica y pasajes solistas.¹³⁸² Por ejemplo, se conoce más de una veintena de obras Giovanni Bassanni (h1650-1716), entre misas, salmos, cánticos, y antífonas. Éstas incluyen una amplia dotación instrumental como violines, viola, oboes, cornos, además del órgano y las voces, instrumentos que, como quedó dicho, fueron parte de la nueva dotación instrumental, como se muestra en el Cuadro V-4.¹³⁸³ Estos viejos papeles de música también dan cuenta de la importante biculturalidad,¹³⁸⁴ presente durante casi todo el siglo analizado.

Cuadro V-4. Instrumentos musicales de la capilla guadalajarenses (siglos XVI-XVIII).

Siglo XVI-XVII	Siglo XVIII	
Voces (canto llano-polifonía)	Voces (canto llano-polifonía)	
Órgano	Órgano	Flauta Dulce
Bajón	Bajón-Fagot	Serpentón
Bajoncillo	Bajoncillo	Flauta travesera
Chirimías	Oboe	Violín, viola, violón
Sacabuche	Sacabuche	Arpa
Orios	Cometa	Clavicordio
Cometillas	Clarín	Timbales
Flautas	Clarinete	
Trompeta	Trompa/como	

Fuente: Elaboración propia con base en AHAG, Fondo musical; AHCG, Fondo musical.

Además de las obras italianizadas ya mencionadas, otra que merece la pena comentar es la del multicitado maestro de capilla Miguel Placeres: En el tri-

¹³⁸² Véase la obligada obra sobre el tema: Davies Italianized, “The italianized frontier: Music at Durango cathedral...”.

¹³⁸³ Ver capítulo IV: Los instrumentos musicales.

¹³⁸⁴ Es decir, composiciones escritas para dos coros, además de su respectiva dotación instrumental.

bunal divino.¹³⁸⁵ Se trata de la traducción de coplas italianas de la autoría de Giovanni Baptista Brevic, quien fue organista en Milán (1725) y tuvo una estrecha relación con el mencionado Bassanni. En esta obra, los violines presentan virtuosos pasajes con modulaciones ascendentes y descendentes breves, secundados por el acompañamiento del bajo continuo interpretado con el clave o el órgano. Estos pasajes contrastan con la languidez y profundidad de la voz del bajo que parece acompañarlos de manera discreta. Si bien Brevic nunca visitó el Nuevo Mundo, al igual que Bassanni, su música tuvo una importante acogida y aceptación en los principales músicos de la catedral guadalajareense.

Esta misma tendencia en las formas italianizantes se evidencia también en el uso del clavicordio,¹³⁸⁶ utilizado primeramente para la enseñanza de instrumentos de tecla, luego fue incorporado en el repertorio sacro logrando efectos sonoros más coloridos. Uno de los primeros en utilizarlo en sus composiciones fue Miguel Placeres y luego Francisco Rueda, cuya obra, junto con la de Ignacio Jerusalem, pueden señalarse muy “al uso de Italia: pocas voces y muchos instrumentos”. Se conoce también un Salmo *Miserere mei Deus*, de autor anónimo, que incluye clave, violines, flautas y cornos;¹³⁸⁷ un Te Deum (1787) compuesto por Pedro Regalado Támez en los que incluyó además del clavicordio, violines y flautas. El propio obispo, fray Antonio Alcalde, hacia 1780 incentivó el uso del clave en la capilla, de manera que destinó dinero para la compra de cuerdas y pidió a los maestros de capilla, Miguel Placeres y Regalado Támez, que lo incluyeran en sus composiciones.¹³⁸⁸ Así, Placeres musicalizó en 1787 el versículo del salmo 69: *Domine ad adjuvandum* para la toma de posesión del tesorero Manuel Gutiérrez, en el que incluyó cuatro voces, violines, trompas, órgano y bajo continuo, ejecutado por el clavicordio.¹³⁸⁹

Podríamos sostener que los elementos más notorios del repertorio musical son la fuerte presencia de elementos profanos, particularmente de la ópera italiana, y la gradual introducción de los instrumentos de cuerda y viento que produjeron una sonoridad poco experimentada en la música sacra local. Por otra parte, se debe destacar la preocupación sobre un Concilio que ordena, y un calendario litúrgico que debía ser cumplido a cabalidad, pues registró todo un cúmulo de festividades que se constituyeron como la misión central y única de la Iglesia católica. Los músicos y su arte participaron de esta misión aun no

¹³⁸⁵ AHAG, Fondo musical: Miguel Placeres. *En el tribunal divino*, GDL0162.

¹³⁸⁶ Ver capítulo IV: Los instrumentos musicales.

¹³⁸⁷ AHAG, Fondo musical: Anónimo, *Miserere mei Deus*, GDL0046.

¹³⁸⁸ AHAG, AC L 12, 22 de diciembre de 1780, fol. 244v y 245f.

¹³⁸⁹ AHAG, Fondo musical: Miguel Placeres, *Domine ad adjuvandum*, GDL0033.

siendo clérigos, y la huella de dicha participación se constata por su producción artística, misma que por prescripción debía ser antigua y grave, y por convicción terminó siendo moderna y festiva.

Repertorio Dieciochesco Vallisoletano

Al igual que el apartado anterior sobre el repertorio tapatío, y además de lo ya explicado en párrafos anteriores, una recapitulación de las obras y autores en la catedral michoacana es necesaria. Algunas reflexiones sobre esta práctica musical es que tanto el inventario de 1796,¹³⁹⁰ como el citado Catálogo elaborado por Banegas Galván en 1903, así como lo consultado en el acervo musical digital de la propia catedral, evidencian que los autores locales tienen menor presencia que los importados.

De los compositores más destacados del siglo XVIII vallisoletano, activos en la catedral, se reconoce al mencionado maestro de capilla Gavino Leal (1732-1750), del que sostenemos que debió haber compuesto abundante obra, aunque buena parte de ésta se perdió desde aquellos años. El citado inventario de 1796 registra siete obras de su autoría,¹³⁹¹ pero es seguro que de las 445 anónimas, varias puedan deberse a su creación. De las siete obras registradas, se verificó en el Archivo Musical de la Catedral de Morelia (AMCM) la existencia de la lamentación *Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae*,¹³⁹² para el Miércoles santo, comentada líneas arriba. Resulta de especial interés la parte del bajo continuo escrita para el arpa (segundo coro) y para el clave (primer coro). Ambos están ricamente cifrados, y otras partes, como el Tiple, presentan algunos elementos de escritura moderna como las ligaduras, calderones y barras de compas perfectamente aplicadas.

¹³⁹⁰ “Ynventario de los Papeles de Musica de esta / Santa Yglesia cathl. de Valladolid hecho el año / de 1796 siendo Chantre de ella el S. Dr. Dn. Ra / mon Perez, y es en la forma siguiente”, transcrito en Marín López, “Música local e internacional en una catedral novohispana de provincias: Valladolid de Michoacán (XVII-XVIII)”, en Raúl Heliodoro Torres Medina, *Música y Catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas*, UACM, México, 2010, pp. 100-105.

¹³⁹¹ Marín López, “Música local e internacional en una catedral novohispana...”, p. 94.

¹³⁹² Archivo de Música de la Catedral de Morelia (AMCM), Carpeta 186-a. Se advierte que la consulta de estas obras fue en formato digital, en las instalaciones del AMCM, en la Catedral de Morelia. Los documentos manuscritos de estas obras no fue posible consultarlos.

En el AMCM se resguarda también el salmo 121: *Letatus sum*,¹³⁹³ registrado en el inventario de 1796. Se trata de una impecable copia de 1766, con partes para ocho voces repartidas en dos coros que inicia con *In domun Domini ibimus*, que además incorpora violines y trompas, que hacia estos años (1760's) ya se contaba con la plaza de trompista en la catedral a cargo de Manuel Vargas y del egresado del Colegio de Infantes, José Luis Camarena. El acompañamiento, probablemente ejecutado al órgano, incluye la indicación de entonarse “de canto llano”, lo que parece indicar una alternancia con pasajes de canto llano en el Gloria Patri incluido al final del salmo. Seguramente el maestro Leal no escribió la parte de las trompas, sino que ésta fue un arreglo que el copista hizo (1766), probablemente a raíz de haber sido incorporado este instrumento en la capilla. Otras obras de Leal fueron un *Miserere mei Deus* a tres coros, con violines, oboe, bajones, arpa, clave y violón.¹³⁹⁴ En el Archivo Musical Histórico del Conservatorio de las Rosas (AMHCR), se conservan al menos siete obras de su autoría, entre ellas una Misa a 8 con violines (copia de 1768),¹³⁹⁵ dos villancicos, dos dúos y dos cantadas.¹³⁹⁶

El AHAG resguarda tres obras de Leal, y una de ellas se trata de la valiosa obra *Misa de batalla*, escrita en 1748 y con adiciones (o partes copiadas y agregadas) en 1751, un año después de su muerte. Este juego de copias tiene por lo menos tres manos diferentes, y una de ellas probablemente se deba a Miguel Placeres, maestro interino de la capilla tapatía. Entre las obras de los inventarios, el acervo contemporáneo y las resguardadas en el AMHCR, así como otras encontradas recientemente,¹³⁹⁷ suman alrededor de una treintena de obras del maestro de capilla, que lo posiciona como el mejor representado de los autores activos en la catedral durante el siglo XVIII.

Otro de los compositores, además local, originario de Tacámbaro, Michoacán, fue el mencionado maestro de capilla Juan de Mendoza (1750-1770), de quien por desgracia se ha conservado poca obra de su autoría, aunque sabemos que fue bastante prolífico. El inventario de 1796 registra cuatro obras de su autoría: *Lauda Jerusalem*; *Letatus sum*; *Secuencia al Espíritu Santo*, y una *Misa de*

¹³⁹³ AMCM, Carpeta 259: Gavino Leal, *Letatus sum*.

¹³⁹⁴ AMCM, Carpeta 170: Gavino Leal, *Miserere mei Deus*.

¹³⁹⁵ AMHCR, Carpeta 191: Gavino Leal, *Misa a 8*.

¹³⁹⁶ AMHCR, Carpeta 022: Gavino Leal, *Paz jilguerillos* (1732); Carpeta 023: Gavino Leal, *Ay qué belleza* (1762); carpeta 024: Gavino Leal, *Silencio que duerme* (1732); y Carpeta 027: Gavino Leal, *El Zenid y el Oriente* (1737); Carpeta 187: Gavino Leal, *Pues el silencio* (1761).

¹³⁹⁷ Véase Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 397.

difuntos.¹³⁹⁸ Ésta se conoce actualmente y se resguarda en el AMCM; está escrita para siete voces, violines, trompas y bajo.¹³⁹⁹ Suponemos que su producción debió haber sido vasta puesto que sus habilidades en la ejecución, dirección y composición fueron puestas en evidencia durante su larga trayectoria musical al servicio de la catedral. Incluso, en el examen de oposición que presentó frente a Gavino Leal, en 1732, todo el jurado y los sinodales peritos en música coincidieron en que Mendoza era el más capaz, pues habían votado por él “en grado superlativo”.¹⁴⁰⁰ Pero los canónigos eligieron a Leal, por lo que tuvo que esperar hasta la muerte de éste para ocupar el cargo, lo que sucedió en 1750. Tal vez fue éste periodo, insistimos, en que la catedral vallisoletana produjo su propia música, en manos de un compositor de la región, y además formado musicalmente en la propia institución.

Tanto los inventarios como el actual acervo resguardan obras de otros músicos novohispanos y extranjeros que no estuvieron activos en la catedral. Uno de ellos es García Fajer, Españolito, que su obra circuló en todo el reino desde muy temprano¹⁴⁰¹ al igual que la obra de Ignacio Jerusalem, el más importante compositor en la Nueva España.¹⁴⁰² Pero lo que sin duda alguna llama la atención es el alto número de obras de la autoría de Antonio Juanas, maestro de capilla de la catedral de México, entre 1791-1822. Al morir Mendoza, ocupó el cargo Carlos Pera (1769-1799), castrato italiano que en 1783 aspiró a ocupar el magisterio de Guadalajara, sin haberlo logrado. Si bien poseía notables destrezas en el canto y la dirección, la composición no era una de sus virtudes. El cabildo vallisoletano le insistió durante varios años que cumpliera lo estipulado en su compromiso como maestro de capilla, “componer nueva música”, pues de no hacerlo le sería rebajado su salario para pagar con ese dinero a otro compositor (1794).¹⁴⁰³ Resignado el cabildo de la imposibilidad de Pera en la composición, el chantre Ramón Pérez compró en 1795 algunas obras a Antonio Juanas, y pos-

¹³⁹⁸ Marín López, “Música local e internacional en una catedral novohispana...”, p. 104.

¹³⁹⁹ AMCM, Carpeta 211: Juan de Mendoza, *Misa de difuntos*.

¹⁴⁰⁰ AHCM, Sección Capitular, Legajo 25, fols. 279f-308v.

¹⁴⁰¹ El inventario de 1796 registra al menos cinco obras, entre ellas el salmo *Dixit Dominus* a cuatro con violines, y una *Misa de vigilia*. Véase Marín López, “Música local e internacional en una catedral novohispana...”, pp. 101-104.

¹⁴⁰² En el AMCM se registran 22 obra de Ignacio Jerusalem.

¹⁴⁰³ AHCM, AC, L 39, 25 de octubre de 1794, fol. 03f. Desde 1787 le fue advertido de que no había hecho “composición alguna en el largo tiempo de maestro de capilla, como debía ejecutarlo conforme a la erección y estatutos”. Citado en Marín López, “Música local e internacional en una catedral novohispana...”, p. 93.

teriormente firmó un contrato con el compositor, y éste enviaría “anualmente a la catedral michoacana seis u ocho obras a cambio de 300 pesos”.¹⁴⁰⁴

Este hecho evidencia tres cosas perfectamente entrelazadas: 1) la baja producción de Pera, y de los músicos vallisoletanos locales en general (sostenemos que Juan de Mendoza fue el último gran compositor novohispano michoacano), 2) el alto número de obras de Juanas en el acervo, y 3) motivo por el que se tuvo que elaborar un inventario general de la música resguardada en la catedral (1796), mismo que hemos venido comentando en estas páginas, y que tuvo el objetivo de generar un diagnóstico no sólo del estado de la producción musical sino de la capilla en general. Para solventar el servicio musical en la catedral, contrario a lo hecho años atrás, la catedral tuvo que echar mano de compositores fuereños, que al cierre del siglo se trató de un italiano napolitano, Ignacio Jerusalem, y un español seguntino, Antonio Juanas, que son los autores más representados en el acervo actual, con 22 obras el primero, y la asombrosa cantidad de 92 obras el segundo. En el cuadro V-9a se registra el porcentaje de obras de autores en el repertorio vallisoletano que ilustra lo dicho líneas arriba, y que constituye una aproximación un tanto anómala (por las razones ya expuestas) a los autores mejor representados en el acervo vallisoletano.

El caso guadalajareño, como puede notarse en el cuadro V-9b, durante la segunda mitad del siglo tuvo un efecto contrario: los maestros de capilla que se sucedieron son los autores de la mayor parte del repertorio musical: Rueda, Placeres (José María y Miguel), Regalado y Ortiz de Zárate. En este cuadro se percibe y también se confirma de manera muy notoria la importante presencia de Ignacio Jerusalem en ambas catedrales, lo que a su vez constata la impronta que su obra tuvo en la música novohispana de la segunda mitad del siglo XVIII, como quedó dicho, pues buena parte de su obra siguió ejecutándose hasta ya entrado el siglo XIX.

¹⁴⁰⁴ Para este tema véase el amplio estudio de Evgenia Roubina, *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, Ediciones EON, Col. Anima Mundi, México, 2007, pp. 147-189.

Cuadro V-9a. Porcentaje de la presencia de autores en la Catedral de Valladolid, en el acervo general (fragmento).

Compositor	No. de obras ¹⁴⁰⁵
ANÓNIMO	128
JUANAS, Antonio (m. 1822)	92
JERUSALEM y STELLA, Ignacio (1707-1769)	22
HAYDN, Joseph (1732-1809)	17
ORTIZ, Benito (siglo XIX)	13
ELÍZAGA, Mariano (1786-1842)	12
DELGADO, Manuel (m.1816)	8
GARCÍA Fajer, Francisco Javier [Españoleto]	7
ORTIZ DE ZÁRATE, Ignacio (m. 1833)	7
CHAVARRÍA, Juan José	6
LEAL, José Gavino (m. 1750)	3 ¹⁴⁰⁶
ÁGUILA, Juan del	2

Fuente: Elaboración propia. AHCM y AHAG, Fondo música.

Precisamente para cerrar este apartado se ha sintetizado parte de la información cuantitativa respecto a las obras registradas en ambos acervos, en los que se puede apreciar que en el caso tapatío, los compositores y maestros de capilla son quienes mayor representación tienen en el repertorio (Cuadro V-9b), lo que advierte, entre otras cosas, una considerable estimulación o exigencia por parte de los canónigos a los músicos locales en la producción musical, y así “no depender tanto de otros”. Mientras que en el caso vallisoletano, se hizo inminente adquirir música bajo contrato (de manera explícita), de tal forma que se recurrió al compositor que en ese momento dirigía la capilla más importante del reino: Antonio Juanas, de la catedral de México. Y el caso de la fuerte presencia de Jerusalem en ambos acervos, es una rotunda confirmación de la impronta de los estilos italianos en la música novohispana en general.

¹⁴⁰⁵ El número de obras fue tomado del registro digital consultado en las instalaciones de la Catedral. No se tuvo acceso a las obras manuscritas.

¹⁴⁰⁶ Como se dijo líneas arriba: el archivo del Conservatorio de música de Morelia, resguarda otras ocho obras del autor sevillano, además de otras en diferentes repositorios del país. Véase Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 397.

El acervo musical michoacano es mucho mayor que el tapatío, y esperamos que sea posible una mayor apertura para un estudio más amplio y más a fondo para el conocimiento de la música del occidente novohispano.

Cuadro V-9b. Porcentaje de la presencia de autores en la Catedral de Guadalajara, siglo XVIII (fragmento).

Compositor	No. de obras ¹⁴⁰⁷	%
ANÓNIMO	114	16.30%
JERUSALEM y STELLA, Ignacio (1707-1769)	32	4.57%
ORTIZ de Zárate, Ignacio (m. 1833)	29 ¹⁴⁰⁸	4.14%
ORTIZ de Zárate, Vicente (m. 1828)	26	3.71%
PLACERES Naveda y Vargas, José María (m. 1775)	21	3.00%
RUEDA, Francisco (1721-1769)	20	2.86%
PLACERES Naveda y Vargas, Miguel (m. 1803)	19	2.71%
REGALADO Támez, Pedro (m. 1808)	18	2.57%
BASSANI, Giovanni Battista (1657-1716)	11	1.57%
CASTRO, Joseph Antonio	9	1.28%
ROSALES, José Antonio (m.1749)	5	0.71%
Otros autores (resto)		

Fuente: Elaboración propia. AHCM y AHAG, Fondo música.

El Color de la Música

Notas sobre los Libros de coro

Como se expresó en líneas arriba, los libros de coro constituyen un mundo complejo y fascinante sobre la música de las catedrales. Este breve apartado no pretende en modo alguno agotar el tema, ni mucho menos, muy por el contrario aspira a poner sobre la mesa este fenómeno casi desconocido o poco analizado, debido en gran medida al difícil acceso a ellos para su revisión y estudio. Y es precisamente su reciente apertura para consultarlos lo que ha generado que se le dediquen algunos comentarios de carácter más informativo que reflexivo.

Estos libros registran el canto que se realiza en el espacio del coro de la iglesia catedral, es decir, en el de la sillería reservada a los canónigos (no en el coro

¹⁴⁰⁷ Los porcentajes fueron obtenidos de las 699 obras manuscritas contabilizadas hasta ahora, considerando que este número está sujeto a cambios, según se avanza en la elaboración del inventario de los papeles de música.

¹⁴⁰⁸ Más tres obras firmadas sólo como “Zárate” (GDL0124, GDL0126, GDL0173).

de la capilla musical), por lo que representa entonces el canto de los dirigentes de la Iglesia, el canto “con que se gobierna el coro para los rezos”.¹⁴⁰⁹ Contienen todas las partes cantadas que integran los rituales del calendario litúrgico, sea en canto llano o en polifonía, tanto de la Misa como del Oficio Divino. Esto último permite una primera clasificación entre los Antifonarios (libros para el Oficio) y los Graduales (libros para la Misa),¹⁴¹⁰ que en el caso de los libros de la catedral guadalajareña su clasificación u ordenamiento está aún en proceso y provisionalmente siguen un extraño criterio que combina un orden cronológico y de formato, más que de uso y contenido. La catedral cuenta con alrededor de 103 libros, de los cuales cinco son de polifonía y el resto de canto llano, y corresponden al periodo entre los siglos XVII y XIX, aunque se cuenta con datos de que su actividad de elaboración y adquisición inició desde el siglo XVI.¹⁴¹¹

La base textual de estos libros es en su mayoría la constituye los salmos contenidos en el Salterio (Libro de los salmos), aunque otros cantos han sido atribuidos a San Agustín, San Ambrosio, la Virgen María, o al propio Jesús.¹⁴¹²

La antología más notable de libros de esta colección corresponde al siglo XVIII y la conforman 18 libros elaborados por los mencionados Sebastián de Castro y Juan de Dios Rodríguez,¹⁴¹³ entre 1723 y 1754 (Ver Cuadro V-8). Se trata de una colección en la que cada uno de los libros cuenta con una portada orlada (Imagen V-5) en la que cada orla narra visualmente parte de la historia, episodio o mensaje contenido en el texto cantado, de manera que se erigen

¹⁴⁰⁹ Expresión de los canónigos de la Catedral de Puebla al solicitar al iluminador Luis Lagarto la elaboración de 103 libros de coro para aquella catedral, en mayo de 1600. Citado en Leopoldo I. Orendain, “Los libros de coro en la catedral de Guadalajara”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. VIII, núm. 29, 1960, p. 37.

¹⁴¹⁰ Salgado, *Libros de coro conservados en la Biblioteca Nacional...*, p. 30.

¹⁴¹¹ Desde 1552 se solicitaron los servicios del iluminador Francisco Flores, radicado en la ciudad y al parecer destacado en su oficio, pues de él se decía que era un “escritor e iluminador de libro excelente, hombre de arte de los libros de canto, y hace y ha hecho para esta Santa Iglesia muchos libros”. Citado en Tomás de Híjar y Ornelas, “Las sedes provisionales de la Catedral de Guadalajara”, en Arturo Camacho Becerra (coord. gral.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo I, El Colegio de Jalisco, México, 2012, p. 54. Véase también AHAG, LAC 1, 5 de julio de 1552, Fol. 005v; 28 de julio de 1553, Fol. 16v; 14 de diciembre de 1554, fol. 21v.

¹⁴¹² Véase Lallemand, P., *Salmos de David y cánticos sagrados*, pp. 495 y 508. Cfr. Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, p. 72. También Salgado Ruelas, *Libros de coro conservados en la Biblioteca Nacional...*, p. 30.

¹⁴¹³ En adelante llamaremos Castro-Rodríguez.

como un discurso visual que robustece el discurso cantado.¹⁴¹⁴ Incluso, la abundante cantidad de letras capitulares historiadas en los folios interiores, desarrolla esta misma función de narrar pictóricamente el rezo, con el fin de reforzar estéticamente la palabra, no sólo en términos de belleza en sentido estricto, sino procurando conmover.¹⁴¹⁵ Esto evidencia otro rasgo de la modernidad que considera a la “música como una disciplina liberal que tiene como meta el placer”, es decir, la liberación sensorial del artista.¹⁴¹⁶

Cuadro V-8. Los 43 libros de coro del siglo XVIII.

Iluminador-copista ¹⁴¹⁷	Forma compositiva	Cantidad	Periodo
Sebastián Carlos de Castro y Juan de Dios Rodríguez	Canto llano	18	1722-1754
Miguel Placeres	Polifonía	3	1755, 1780
Anónimo	Polifonía	1	-
Anónimo	Canto llano	3	-
Manuel Preciado y otros	Canto llano	18	1770s-1789

Fuente: Elaboración propia con base en AHCG, Fondo musical: Libros de coro.

Una de las tantas virtudes de esta colección Castro-Rodríguez es que con ella se puede reconstruir musicalmente toda la festividad del Propio del Tiempo desde la *Quadragesima* hasta terminar el ciclo en la última semana de Pentecostés, previo al inicio nuevamente del Adviento.¹⁴¹⁸ Otra gran aportación al

¹⁴¹⁴ La portada orlada, historiada, ilustra lo sucedido la noche-madrugada del Jueves santo y el juicio realizado a Jesús durante el viernes siguiente (*in parasceve*), mismo que culminó con su crucifixión.

¹⁴¹⁵ Otra de las características de este complejo movimiento intelectual y artístico dieciochesco, es que se llegó a considerar que la música y el arte en general, debía tener como “principal objetivo el conmover”. Véase Grout y Palisca, *Historia de la música occidental*, tomo I, pp. 354 y 358. Para “la teoría de los afectos” en la música véanse dos obras ejemplares: Rubén López Cano, *Música y retórica en el barroco*, UNAM, México, 2000, pp. 43ss; y Enrico Fubini, *La estética de la música*, pp. 104-114.

¹⁴¹⁶ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, p. 61.

¹⁴¹⁷ El citado musicólogo Javier Marín menciona que de acuerdo a “los recibos de fábrica [de la catedral de México], Gastón Balbuena copió una serie de nueve libros de coro para la Catedral de México, y realizó posteriormente trabajos para la Catedral de Guadalajara”. Marín, “Música y músicos entre dos mundos...”, vol. I, p. 581. Y cita además otra referencia ofrecida por Orendain sobre la labor iluminista de Gastón y Balbuena (p. 41). En los libros de coro revisados hasta ahora no han aparecido referencias a ello.

¹⁴¹⁸ En esta colección Castro-Rodríguez no se conocen hasta ahora los libros de coro que contengan los cantos para el Tiempo de la Natividad, pues inician en la semana de *Quadragesima*, aunque sí se cuenta con otros cantorales para estas festividades,

conocimiento de la ritualidad musical es la del Oficio de difuntos contenida en dos soberbios tomos profusamente iluminados, como se refirió líneas arriba.

Imagen V-5.

Imagen 11: *Gradual de Semana Santa.*



Fuente: AHCG, Fondo Musical: Juan de Dios Rodríguez Coronado y Sebastián de Castro (iluminadores), *Hebdomada Sancta: Feria sexta: In Parasceve: Tractus. Gradual de Semana Santa*, Libro de coro núm. 4, 1744, fol. 29v. Portada orlada, historiada, que ilustra lo sucedido la noche-madrugada del Jueves santo y el juicio realizado a Jesús durante el viernes siguiente (*in parasceve*), mismo que culminó con su crucifixión.

Los otros dieciocho libros que completan los elaborados durante el siglo XVIII son de la autoría de Manuel Preciado¹⁴¹⁹ y sus discípulos, de quien se percibe un

uno de ellos es el *Antifonario* polifónico de Miguel Placeres (1755). AHCG, Fondo musical: Libro de coro número 15.

¹⁴¹⁹ El chantre de la catedral de Guadalajara, José Eusebio Larragoite, en septiembre de 1781 se elaboraron nuevos cantorales, que al aparecer, fueron los últimos elaborados durante el siglo XVIII. Véase AHCG, SG, AC, L 13, 25 de septiembre de 1781, fol. 1v.

malogrado intento de continuar con la escuela Castro-Rodríguez, por lo menos en los aspectos de iluminación y composición. En la confección de estos libros se aprecia una clara intervención de varios y muy diferentes iluminadores, quienes no dejaron datos de su persona. Respecto al contenido, se trata en su mayoría de antifonarios para el Oficio a diferentes santos, vírgenes y doctores de la Iglesia, aunque por el momento no sea posible ofrecer mayores referencias.

Respecto a la catedral michoacana, a lo ya dicho en párrafos anteriores, y ante la imposibilidad de la consulta directa de estos cantorales, hemos de resumir algunos aspectos importantes a través de los tres inventarios que hasta ahora se conocen; el más antiguo: el *Inventario* de Domingo Lobato (1941);¹⁴²⁰ el *Inventario* de Ann y Kelsey (2000),¹⁴²¹ y el registro elaborado por Carvajal Ávila en 2014.¹⁴²²

De la valiosa colección de 129 libros de coro que resguarda la catedral de Valladolid, para el siglo XVIII Lobato registró 41 cantorales, entre himnarios, graduales, antifonarios, oficios de vísperas y de maitines, entre otros. Estos incluyen los cinco ejemplares que Ann y Kelsey registran para el siglo en cuestión. La mayoría de estos están iluminados e incluyen coloridas letras capitulares y pasajes bíblicos que describen la fiesta a la que están dedicados.¹⁴²³ Estos 41 libros abarcan todas las festividades tanto del Propio del Tiempo como del Propio de los santos. Del primero están incluidas las festividades ya comentadas que fueron de primera importancia para la catedral, como la Transfiguración del señor, la Natividad, Epifanía, todas las semanas de la cuaresma, así como la Semana santa, la resurrección, Corpus, todo el ciclo del tiempo ordinario hasta Adviento. Y en el mismo sentido contiene las principales festividades marianas y de los diversos santos (Propio de los santos).

Debemos destacar algunas particularidades como que el libro número 9 (Himnario) contiene “una misa con [espacio en blanco] a dos voces y entonación gregoriana”,¹⁴²⁴ lo cual refiere a la práctica de alternar pasajes en canto llano con polifonía u otros instrumentos musicales, tal como se hacía en la interpretación de algunos *magnificats*, en vísperas u otros oficios. De estos 41 ejemplares sólo dos están fechados: el número 4 (Oficio de vísperas): “Tabla de los rezos que compone este libro de coro de esta Santa Catedral de Valladolid. Hecho en el año de 1775”. El número 25 tiene la misma leyenda aunque sin el año, pero podríamos colegir que también podría haber sido elaborado en

¹⁴²⁰ AMCM, Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*

¹⁴²¹ Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*

¹⁴²² Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”

¹⁴²³ AMCM, Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fols. 28f al 32f.

¹⁴²⁴ AMCM, Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fol. 29f.

1775.¹⁴²⁵ El Gradual número 5 a través de una nota refiere que el libro fue “hecho en España en 1769”.

En el multicitado *Inventario* de Ann y Kelsey, publicado en el año 2000, se sostiene que de los 129 sólo cinco cantorales corresponden al siglo XVIII. A saber: el número 76, 77, 78, 101 y 102, varios de estos ya comentados en este capítulo. En la Introducción, Koegel explica que estos cantorales “contienen mayormente el canto llano monódico y litúrgico usado en la misa y los oficios”,¹⁴²⁶ y los autores destacan la complicada tarea de datación de estos ejemplares. “En la actualidad es imposible afirmar con certeza cuándo se elaboró cualquiera de los libros más antiguos de la colección; tampoco podemos identificar a los artistas que los hicieron”.¹⁴²⁷ Esta dificultad es algo que comparten la mayoría de los acervos de música escrita (principalmente la manuscrita), sean papeles sueltos o libros de coro (de canto llano o polifonía). Son pocas las excepciones que nos ofrecen rica información al respecto, como el comentado libro 76 que en su colofón nos advierte “Fin del libro de oficios escrito por Francisco Xavier Ortiz, de Alcalá para esta Santa Iglesia Catedral de Valladolid, siendo chantre de esta santa Iglesia el señor doctor don Luis Calvillo, cuya música compuso el muy reverendo padre fray Roque Benitez, religioso de Nuestra Señora de la Merced y sochantre de esta Santa Iglesia. Año de 1733”.¹⁴²⁸ Podemos notar que esta nota es una mina de oro que en pocas líneas nos ofrece los datos suficientes para su identificación y catalogación: quién lo escribió, dónde, autoridades involucradas, compositor, adscripción (si cabe el término) y cargo, así como el año de producción. Sin duda que estas notas nos arrojan valiosa luz sobre la historia de estos cantorales, desde el enfoque tanto de la historia del arte como de la música. Los autores advierten que “la mayoría de los volúmenes manuscritos no cuentan con portadas formales”, y que los que han identificado como antifonarios son los que contienen el canto del Oficio divino; los graduales contienen el canto para la misa, mientras que el kirial “contiene la música de la misa ordinaria”.¹⁴²⁹ Esta obra, aunque breve y más descriptiva que analítica, ha sido enorme importancia puesto que constituye una fundamental contribución al conocimiento de estos libros y su música, sobre todo al tratarse de un tema de difícil acceso para los investigadores.

¹⁴²⁵ AMCM, Lobato, *Inventario provisional de los libros colares del archivo...*, fol. 31f.

¹⁴²⁶ John Koegel, “Introducción”, en Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, p. 15.

¹⁴²⁷ Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, p. 10.

¹⁴²⁸ Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, p. 46. Hemos actualizado la transcripción.

¹⁴²⁹ Ann y Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, p. 11.

Por último, sin duda que el más completo y detallado estudio histórico que se ha hecho sobre estos libros michoacanos (particularmente sobre los correspondientes al siglo XVIII), es el de la Dra. Carvajal Ávila, que fue su tesis doctoral en 2014. En su investigación detalla la génesis de esta colección a partir de la referencia más temprana (1689), y destaca que al menos los del siglo XVIII “tuvieron que seguir la tradición del rito romano de canto llano” establecido en el Concilio de Trento (1545-1564).¹⁴³⁰ Una de las preguntas que la autora señala es sobre la difícil aceptación de que, de los 129 libros de la colección, sólo cinco correspondan al siglo XVIII. El cuestionamiento es absolutamente legítimo, considerando que fue durante este siglo cuando se produjo una importante cantidad de obra musical en los diferentes acervos estudiados, tanto por las innovaciones tímbricas y formales como por el notable proceso de transformación general de la música novohispana (como se ha planteado a lo largo de esta investigación). El caso de Guadalajara también ilustra esta premisa: de los siglos XVI-XVIII (periodo virreinal) es de éste último del que se resguarda mayor cantidad de obra musical, sea papeles sueltos o cantorales.

La respuesta de la autora es que tras una minuciosa investigación documental propone que además de los cinco cantorales registrados por Ann y Kelsey como pertenecientes al siglo XVIII, identificó en este mismo *Inventario* al menos doce ejemplares más que podrían incorporarse a esta lista de libros de coro del siglo XVIII. De este modo, incluye los libros 61, 72, 89, 99, 113, 125, 115, 117, 118, 120, 121 y 122,¹⁴³¹ del *Inventario* de Mary Ann y Harry Kelsey. Este estudio ha permitido a la autora, entre otras cosas, “documentar que en Valladolid había compositores de canto llano”, lo cual es una valiosa aportación que posiciona de manera importante a la catedral michoacana en el concierto de las catedrales sonoras y ciudades episcopales con un fuerte capital artístico y cultural, que junto con la catedral guadalajareña reafirmamos la idea de la creación de un valioso e importante eje de tránsito de saberes, lo que a su vez generó una zona amplia de circulación y de irradiación de elementos musicales: instrumentos, música manuscritas e impresas, tratados, músicos, y desde luego: libros de coro, entre muchos otros tópicos.

Como puede verse en estos tres registros hechos sobre los cantorales michoacanos, la discrepancia entre ellos respecto al número de ejemplares correspondientes al siglo XVIII, obliga a realizar un estudio más a fondo y detallado sobre el contenido y manufactura de estos libros, no sólo por el interés para la historia de la música en sí mismo, sino para la comprensión de la liturgia musical regio-

¹⁴³⁰ Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 181.

¹⁴³¹ Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, pp. 489-495.

nal y de todas sus implicaciones, incluidos los intereses de las autoridades de la catedral por formar y caracterizar su propio repertorio. Estos libros de coro confirman y reafirman el cumplimiento completo del calendario litúrgico, de manera que la reconstrucción de su historia seguro será una valiosa aportación a la historiografía musical regional que permitirá “comprender su trascendencia”.¹⁴³²

Palabras Finales

Si cabe una última reflexión sobre la música aquí comentada, se puede destacar que los elementos identificados en los repertorios de las dos catedrales forman parte de un complejo proceso de desacralización de la música religiosa, aunque parezca una expresión contradictoria. La tensión entre lo textual y lo musical fue constante durante el siglo. El desarrollo de lo musical en el ámbito sacro (“decorazione assoluta” en términos adornianos) convertido en un fin en sí mismo, llevó incluso a concebir a la propia música como algo desprovisto del ritual, es decir, la posibilidad de ser constituida en sí misma como algo autónomo. Y es en este proceso donde se identifica el origen del concierto de música sacra, tal como lo concebimos ahora, sin formar parte de la liturgia. Nace pues una nueva música religiosa: música sacra, pero no litúrgica. Este proceso secularizador del músico es paralelo al de su propia música. Los elementos profanos mostrados en las obras son muestra clara de que el carácter sagrado de la música litúrgica sufría también una transformación en su definición, o bien, una transición de un estilo musical a otro: del barroco al galante (1720-1780). En esta nueva forma de componer obras musicales sacras (galante) se tiende a explorar los aspectos más sensuales y emocionales del individuo,¹⁴³³ lo que los viejos padres de la Iglesia procuraron evitar a toda costa y que en gran medida fue logrado gracias al desarrollo instrumental que exploró también las capacidades creadoras individuales. La música sacra dejó de serlo cada vez más, para hacerse más humana.

¹⁴³² Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 198.

¹⁴³³ Lucero Enríquez, “¿Y el estilo galante en la Nueva España?”, en *I Coloquio Musicat: Música, catedral y sociedad*, UNAM, México, 2006.

CAPÍTULO VI

Música, Tradición y Modernidad

Introducción

En este último y breve capítulo se intentará resumir y concentrar las principales reflexiones sobre todo lo dicho en las páginas precedentes. Lo tradicional y lo moderno suponen las mismas exigencias aclaratorias sobre su campo de acción y argumentación, además de convivir dialécticamente¹⁴³⁴ bajo distintas intensidades a lo largo de los siglos. En un primer acercamiento, lo tradicional siempre remitirá a algo que se origina en el pasado, permanece aunque no de manera invariable, y se transmite al presente. Por lo tanto, ese algo vive en constante tensión entre lo permanente y la modificación, aunque parece tender a mantenerse perene e inmutable,¹⁴³⁵ mientras que lo moderno sugiere por antonomasia la idea de la innovación, lo actual y nuevo que tiende a desplazar a lo tradicional, o por lo menos entra en tensión con él. En este sentido tan esquemático y elemental, todas las épocas poseen rasgos tradicionales y modernos a la vez, aunque en diferente medida y con distintos parámetros. Dicho esto, en este esquema no debe entenderse a la tradición como algo estático o inmóvil, y en contraparte, a la modernidad como algo dinámico. La tradición también es dinámica, se actualiza y se adapta, pues éstas son condiciones *sine qua non* para que una tradición (y la modernidad) permanezca y se transmita.¹⁴³⁶

¹⁴³⁴ Javier Marín, “Tradición y modernidad en la música antigua”, en *Presentación del Festival de música antigua Ubeda y Baeza*, España, 2011, p. 7.

¹⁴³⁵ A diferencia de “la costumbre”, de la que Hobsbawm opina que ésta puede considerar la “innovación y el cambio en un momento determinado”. En Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, Crítica Barcelona, 2002, p. 8.

¹⁴³⁶ “Tradición” viene de *traditio*, entrega, transmisión; lo que se recibe y se transmite. Julio Pimentel Álvarez, *Diccionario latino-español, español-latino*, Ed. Porrúa, México, 1996, p. 798.

Si hemos de considerar el siglo XVI como el inicio de una serie de fuertes transformaciones intelectuales, científicas y tecnológicas, en el ámbito del arte se perciben también en el desarrollo de una determinada conciencia estética a través de la cual el artista aspiró a la legitimación de su arte y su oficio. Frank Chambers explica que con esta nueva idea de conciencia estética se pretendió “recrear en el arte y la literatura el concepto de bellas artes”,¹⁴³⁷ objetivo alcanzado años después.¹⁴³⁸ Se trató de un proceso de independencia y de autonomía del arte con respecto a los fines que históricamente éste ostentaba, de manera que este espectro se amplió más allá de la religión y la política, al grado de poder concebir el nuevo “arte como objeto de belleza... justificado por la belleza misma”, en donde su sola contemplación satisface al sujeto contemplador. Jacques Barzun, en su interés por destacar esta nueva actitud de los artistas, trae a cuenta el decir del célebre Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564), quien expresó a sus mecenas: “...si voy a hacer un trabajo para Su Santidad, ruego que no se otorgue autoridad a nadie por encima de mí. Ruego que se deposite plena confianza en mí y que me sea concedida total libertad”.¹⁴³⁹ Libertad y conciencia fueron dos rasgos esenciales por los que el artista del antiguo régimen luchó constantemente llevando su creación del campo de lo divino o mítico, al campo de lo concreto y humano. El proceso de “conciencia estética” es en el fondo un proceso de autoconciencia que décadas después logró reafirmar como unidad indisoluble a la obra y a su creador.¹⁴⁴⁰

Este proceso también fue percibido en la actividad musical tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo, de manera que los siglos XVI-XVIII constituyen

¹⁴³⁷ En Francis Henry Taylor, *Artistas, príncipes y mercaderes. Historia del coleccionismo desde Ramsés a Napoleón*, Barcelona, Luis de Caralt Ed., título original *The taste of angels*, trad. Julio Fernández Yáñez, 1960, p. 71.

¹⁴³⁸ La historia del concepto de “bellas artes” es tan larga y compleja como apasionante. Baste decir por ahora que Francois Blondel, en su *Curso de arquitectura*, de 1675, reunió a la poesía, la elocuencia, comedia, pintura y escultura, después música y danza, destacando que lo que las hacía comunes era su “fuente de placer” y que actuaban “por medio de su belleza”. Sin haber usado el término bellas artes, plantó las bases para la nueva forma de concebirlas. Fue en 1747 cuando Charles Batteux las llamó “bellas artes” en su obra del mismo nombre y, a decir de Tatarkiewicz, con ello “se estableció un concepto.” Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis experiencia estética*, España, Tecnos Alianza, 2008, p. 48.

¹⁴³⁹ Jacques Barzun, *Del amanecer a la decadencia. Quinientos años de vida cultural en Occidente (De 1500 a nuestros días)*, Ed. Taurus, España, 2001, p. 136.

¹⁴⁴⁰ Rafael Argullol, *Tres miradas sobre el arte*, Icaria Editorial, España, 1985, p. 42.

un largo proceso de búsqueda por parte del músico,¹⁴⁴¹ cuya aspiración fue la “libertad”, con la que logró el monopolio del arte musical, incluyendo por supuesto el de la música eclesiástica con la que logró destacar por encima de los músicos “no profesionales”, creando sus propias corporaciones.¹⁴⁴²

El siglo XVI pues, fue clave para comprender las diversas maneras de caracterizar lo moderno, en contraposición con lo antiguo. Ya no se trataba sólo de imitar la naturaleza (como modelo divino), sino de recrearla y transformarla, teniendo como modelo al propio hombre, incluso en su individualidad.¹⁴⁴³ Pero no se crea que el mundo y sus cosas pertenece sólo a quienes procuran siempre su continua reinención (innovadores). En la custodia de los saberes se aprecia una fuerte tensión entre quienes podríamos llamar progresistas, y quienes reclaman la permanencia de una condición “tradicional” o ancestral, ambos, curiosamente, convencidos de que sus respectivas posturas constituyen la mejor manera de entender y explicar el mundo. Procurar la renovación constante ha sido considerado como un importante rasgo de modernidad, mientras que no hacerlo remite a la idea retraso, dogmatismo y superstición, características

¹⁴⁴¹ Por ejemplo, en la obra de Gutiérrez de los Ríos (1600) se reclamó el lugar de las “bellas artes dentro del esquema de las artes liberales” (y no mecánicas o serviles), al mismo tiempo que los “artistas” se preocuparon por distinguirse de los “artesanos”. Gaspar Gutiérrez de los Ríos, *Noticia general para la estimación de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles...*, Impreso en Madrid por Pedro Madrigal, 1600. Citado en Karing Hellwig, *La literatura artística española del siglo XVII*, Visor Dis. S.A., Madrid, 1999, p. VII. Véase también Israel Álvarez Moctezuma, “Rumores de papel. Indicios y reconstrucciones de los instrumentos (y sus ministriles) en la Catedral Metropolitana de México”, en Lucero Enríquez (edit), *IV Coloquio Musicat, Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009, pp. 173-190.

¹⁴⁴² Véase Capítulo I: La capilla musical. Manuel Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España, 1521-1861*, EDIAPSA, México, D.F., 1954. Este autor, citando a José María Marroquí, sostiene que en la ciudad de México los músicos sí estuvieron agrupados, e incluso tuvieron su propia cofradía dedicada a “Nuestra señora de la Antigua o *Concordia*”, pp. 87-91. Véase también José Olmedo, *Artisanos tapatíos. La organización gremial en Guadalajara durante la Colonia*, Universidad de Guadalajara, INAH, Guadalajara, 2002.

¹⁴⁴³ Villoro, *El pensamiento moderno...*, pp. 50-52. El autor considera a Leonardo Da Vinci (1452-1519) como el “prototipo de la individualidad completa a que aspiró el Renacimiento”, pues en él encuentra la “nueva idea acerca de la acción transformadora del hombre”, p. 50.

históricamente consideradas como “rasgos de la creencia religiosa”.¹⁴⁴⁴ Aunque como se explicará enseguida, esta idea debe ser replanteada puesto que tanto una como la otra (tradicción y modernidad) requieren de ciertos mecanismos para garantizar su permanencia, aunque ésta última haya representado una irrupción, cuestionamiento o transgresión notable frente a la primera. Esta compleja situación conceptual obliga a explicar, por lo menos brevemente, lo que en esta investigación significan los conceptos tradición y modernidad.¹⁴⁴⁵

De Los Conceptos

La tradición

En palabras de Edward B. Shils, la tradición refiere, en su acepción más elemental, a “cualquier cosa que es transmitida o legada por el pasado al presente”.¹⁴⁴⁶ En el caso particular de esta investigación, se refiere a la tradición musical que la Iglesia católica ha custodiado por largos siglos como parte intrínseca de la liturgia. Dicha tradición la constituye el canto llano, como el canto de la Iglesia, es decir, “el más grave y propio de los templos” que debe ser ejecutado en la liturgia.¹⁴⁴⁷ En este sentido, es necesario distinguir la tradición de la Iglesia, la institucional que impone las condiciones de cómo debe ser, de la tradición

¹⁴⁴⁴ Edward B. Shils, *Tradition*, University of Chicago Press, 1981. Traducción de Paul C. Kersey, *La Tradición*, El Colegio de Michoacán, México, 1999, p. 59. Por su parte, Echeverría sugiere que lo por lo menos el “entendimiento común” considera que la “modernidad es la característica determinante de un conjunto de comportamientos...” destinados a sustituir una condición “tradicional”, considerada como obsoleta, inconsistente e ineficaz. Ver Echeverría, *Modernidad y blanquitud*, p. 13.

¹⁴⁴⁵ Nelly Sigaut aclara que en el caso de la *tradición* pictórica novohispana, por ejemplo, se debe diferenciar entre la establecida por los cánones de la Iglesia por medio de su doctrina, y la desarrollada en la práctica por determinados pintores que logran conformar, bajo ciertas formas afines, una “*identidad artística periférica*”, que la autora llama “tradición local”. Un fenómeno similar sucede en la práctica musical, que en estas líneas trataré de esclarecer. Véase Nelly Sigaut, “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana: La sacristía de la Catedral de México y los conceptos sin ruido”, en María Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces (editoras), *Primer Seminario de Pintura Virreinal: Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana, siglos XVI-XVIII*, UNAM, IIE, Fomento Cultural Banamex, A.C., OEI, Banco de Crédito del Perú, México, 2004, p. 208.

¹⁴⁴⁶ Edward B. Shils, *Tradition*, p. 11.

¹⁴⁴⁷ *IV Concilio Provincial Mexicano* (1771), Tít. XVI, § 7, p. 149.

que los propios músicos forjaron al paso de las generaciones y conformaron una identidad propia, tema que se tocará más adelante.

Aunque de manera un tanto imprecisa, y en ocasiones rayando en la ambigüedad, esta tradición musical de la Iglesia está señalada en distintos documentos, y durante siglos han sido la pauta sobre la música que debía ser ejecutada en las diversas fiestas consignadas en el calendario litúrgico. Como se dijo al principio, se ha creído que el *Concilio de Trento* (1545-1564) contiene la legislación sobre música eclesiástica, pero ahora se sabe que, más que indicaciones sobre la música, estas ordenanzas atendieron más el aspecto de la disciplina y el orden que los músicos deben guardar durante las celebraciones.¹⁴⁴⁸ Con todo ello, el mencionado Concilio tridentino, en defensa de la solemnidad que impone el canto llano, estableció que éste debe ser el canto ejecutado en las iglesias del orbe católico, y que debían apartarse “aquellas músicas en que ya con el órgano, ya con el canto se mezclan cosas impuras y lacras” con el fin de que con el orden y solemnidad impuestos en los templos “parezca y pueda con verdad llamarse casa de oración la casa del Señor”.¹⁴⁴⁹

Las mencionadas *Ordenanzas de coro* de Montúfar sentenciaban que “el que no supiere el canto gregoriano... esté obligado a aprenderlo dentro de un año, y si pasado éste no lo aprendiere, pierde la décima parte de su prebenda y prorroguese otro año bajo la misma obligación”.¹⁴⁵⁰ La obligación de saber el canto llano lo revela como una actividad sustancial, además de que significaba mantener viva una tradición musical heredada por siglos.

El *I Concilio Provincial Mexicano* (1555) reiteró la importancia del canto llano en la liturgia y exigió mayor control en el uso de algunos instrumentos¹⁴⁵¹ que posteriormente fueron incorporándose a las capillas musicales de templos y catedrales, como chirimías, flautas, vihuelas de arco y trompetas. El único instrumento autorizado en los templos fue el órgano, “que es instrumento eclesiás-

¹⁴⁴⁸ Rodilla León, “Algunas precisiones sobre la influencia del Concilio de Trento...”, p. 110.

¹⁴⁴⁹ *Concilio de Trento, El Sacrosanto y Ecuménico* [1545-1564], Imprenta de D. Ramón Martín Indár, Barcelona, 1847, p. 230. Además sentenciaba que se debían “desterrar del templo del señor las músicas y cantares impuros y afeminados” que corrompían las celebraciones religiosas, p. XXXIV.

¹⁴⁵⁰ Fray Alonso de Montúfar, *Orden que debe observarse en el coro*, incluido en el *Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V*, editado por Mariano Galván Rivera, Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, Barcelona, 1870, p. 562.

¹⁴⁵¹ Véase capítulo IV: Los instrumentos musicales.

tico”.¹⁴⁵² Tanto el *II Concilio* (1565) como el *III Concilio Provincial Mexicano* (1585) se preocuparon por mantener y hacer valer la permanencia del canto gregoriano en sus ceremonias, ante el embate constante de las formas musicales profanas¹⁴⁵³ que más adelante también fueron incorporadas al repertorio musical de las catedrales. Esta preocupación por preservar la antigua tradición gregoriana en la liturgia orilló a los canónigos a una mayor contundencia y precisión en su legislación que:

...no canten cancioncillas deshonestas o profanas, ni bailen para celebrar una misa nueva, alguna boda o cualquiera otra fiesta; no profieran chocarrerías, ni refieran romances, ni prediquen de una manera jocosa en las visitas o en las conversaciones, pues al efecto, y para impedir estos desmanes se les declara incurso en las penas últimamente decretadas, siempre que infringieren lo que está dispuesto.¹⁴⁵⁴

El *Concilio III* fue enfático en desterrar “toda superstición de las cosas sagradas”, así como no permitir “danzas, bailes o cantos profanos en la Iglesia”, que contrariaran a lo dispuesto en Trento y a la solemnidad del canto eclesiástico.¹⁴⁵⁵

Por último, luego de que la tradición gregoriana resistió los embates de la música profana y la polifonía vocal e instrumental durante dos siglos, el *Concilio IV Provincial Mexicano* (1771) recordó y advirtió de manera insistente que “el canto llano o gregoriano es el más grave y propio de los templos, y no el figurado en que se introducen arias, sainetes y cantos propios del teatro, y que tienen más moción para acordarse del mundo, operas, teatros y bailes, que para excitar la devoción de los fieles...”.¹⁴⁵⁶ En otro pasaje recalca que este canto llano es

¹⁴⁵² *Concilios Provinciales Primero y Segundo, celebrados en la muy noble y muy leal ciudad de México, presidiendo el Ilmo. Y Rmo. Señor Don Fr. Alonso de Montúfar: En los años de 1555 y 1565. Dalos a luz el Ilustrísimo señor Don Francisco Antonio Lorenzana, arzobispo de esta Santa Metropolitana Iglesia, 1768, Ciudad de México, Imprenta del Superior Gobierno, del Br. D. Joseph Antonio de Hogal, pp. 140-141.*

¹⁴⁵³ Véase capítulo V: La música.

¹⁴⁵⁴ *Concilio III Provincial Mexicano*, celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V, ilustrado y anotado por Basilio Arrillaga, edición de Mariano Galván Rivera, segunda edición en latín y castellano, Barcelona, Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, 1870, Tit. V, § III, p. 244.

¹⁴⁵⁵ *Concilio III Provincial Mexicano*, Tit. XVIII, § I, p. 327.

¹⁴⁵⁶ *Concilio Provincial Mexicano IV* [1771], Edición de Rafael Sabás Camacho, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, México, 1898, Libro tercero, tít. 16, § 7, p. 147.

...el que más agrada a Dios, más grave que el figurado en que se deben desterrar todos los pasajes que mueven más á el deleite del oído, y tal vez recuerdan las comedias y canciones del mundo; por lo que los obispos velarán para ir restituyendo el choro á el canto Gregoriano, y recordar á los capitulares que la dignidad de Chantre se erigió en las Yglesias para este fin.¹⁴⁵⁷

Considerar pues al canto llano como el canto tradicional de la Iglesia, como una reliquia sagrada, y eventualmente a la homofonía o polifonía vocales,¹⁴⁵⁸ implicó la exclusión de otros elementos ajenos como son instrumentos musicales, sean de cuerda o de viento, con excepción del órgano. Pero pese a estas ordenanzas, la incorporación gradual de estos al conjunto musical fue un hecho, y con ello se marcó el inicio de una lenta transformación de la tradición musical desde el temprano siglo XVI, llegando a su punto más álgido en el XVIII. La tradición musical sacra pues, no fue nunca algo estático o inmóvil, pues los ejemplos para comprobarlo han sido expuestos y explicados a lo largo de esta investigación.

Lo moderno

La modernidad como problema filosófico y como categoría epistémica abarca una amplia gama de conocimientos y prácticas, aunque no es éste el espacio para retomar las diversas discusiones como la confrontación entre el escolasticismo y la modernidad,¹⁴⁵⁹ ni tampoco la irrupción de la reforma protestante con la que dio inicio la escisión del mundo entre los “países modernos” (protestantes) y los tradicionalistas (católicos).¹⁴⁶⁰ Lo cierto es que estas confrontaciones de ideas en

¹⁴⁵⁷ *Concilio Provincial Mexicano IV*, p. 126.

¹⁴⁵⁸ Homofonía es la música cantada a varias voces diferentes siguiendo todas a un mismo ritmo, mientras que la polifonía, aunque también es a varias voces, cada una de ellas tiene un tratamiento independiente con respecto al resto. Alison Latham (coord.), *Diccionario Enciclopédico de la Música*, FCE, México, 2009, p. 736. Voz “Homofonía”.

¹⁴⁵⁹ Con esta confrontación, sostienen algunos, se inició una gradual transformación en la conciencia y libertad del individuo. Véase Juan A. Ortega y Medina, *Reforma y modernidad*, Edición y presentación de Alicia Mayer González, UNAM, México, 1999, pp. 141-143.

¹⁴⁶⁰ Ortega y Medina, *Reforma y modernidad*, p. 143. Cfr. Guillermo Zermeño, “Historia, experiencia y modernidad en Iberoamérica, 1750-1850”, en Javier Fernández Sebastián, (Dir.), *Diccionario político y social del mundo iberoamericano La era de las revoluciones, 1750-1850*. [Iberconceptos-I], 2009, pp. 551-553.

los ámbitos político, cultural, científico y filosófico,¹⁴⁶¹ mostraron que el mundo occidental había iniciado una nueva etapa de su historia en la que el individuo parecía haber adquirido “conciencia de la modernidad”,¹⁴⁶² y con ello, un papel mucho más protagónico que antaño. También se dio paso a la creación de nuevas instituciones y a nuevas formas de gobernar y ejercer el poder.¹⁴⁶³

El tránsito “de lo tradicional a lo moderno” no representa un tránsito “de lo simple a lo complejo”¹⁴⁶⁴ puesto que ello supondría la idea de progreso en la historia del arte, y no es esa la intención en este trabajo. Y como quedó dicho desde el inicio, lo moderno, entendido como lo reciente o lo nuevo (en su acepción más elemental de la época) ha mostrado en esta investigación la fuerte incidencia sobre lo tradicional así como sus efectos transformadores. Es por ello la mayor atención puesta en este proceso, así como el interés en detectar los puntos de quiebre en los que el músico pudo desplegar su inventiva creadora que identificamos como un acto de transgresión de la norma.¹⁴⁶⁵ Es decir, que esta actitud ante la vida,¹⁴⁶⁶ entendida como una forma de ser y estar en el mundo, muestra a la modernidad no como algo dado o acabado, sino como algo en constante construcción sobre la base de una práctica establecida. En este trabajo no se ha considerado una definición determinista ni absoluta sobre la idea lo moderno, puesto que su naturaleza (lo reciente) siempre se define con respecto a otra cosa, en este caso, con respecto a lo que es la tradición (tradición-modernidad). El calificativo moderno pues, es volátil y hasta relativo (“fugitivo”). Por ejemplo, se ha considerado que el catolicismo y lo desplegado en

¹⁴⁶¹ Noé Héctor Esquivel Estrada y Adolfo Díaz Ávila (coords.), *El entrecruce de a racionalidad en el siglo XVIII novohispano: tradición, modernidad y ética*, UAEM, México, 2014, pp. 18-19 y ss.

¹⁴⁶² Le Goff, *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*, p. 147. Y Tenenti, *La Europa moderna*, p. 8.

¹⁴⁶³ Esquivel Estrada y Díaz Ávila (coords.), *El entrecruce de la racionalidad en el siglo XVIII novohispano...*, p. 25. Y Véase Clara García Ayluardo (coord.), *Las Reformas Borbónicas, 1750-1808*, FCE, México, 2010.

¹⁴⁶⁴ Adolfo Colombres, *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento independiente*, Conaculta, México, 2014, p. 349.

¹⁴⁶⁵ Raúl H. Torres Medina, *Los músicos de la Catedral Metropolitana de México (1750-1791). Transgresión o sumisión*, UACM, México, 2015.

¹⁴⁶⁶ Le Goff sostiene que “lo que se pone en juego en la oposición antiguo/moderno es la actitud de los individuos, de las sociedades, de las épocas respecto del pasado, de su pasado”. Véase Le Goff, *Pensar la historia...*, p. 148.

Trento es tradicional frente a la Reforma luterana,¹⁴⁶⁷ pero es moderno frente a (o tras) la permisión de innovación en las formas litúrgicas, particularmente en el desarrollo del estilo moderno en música, la polifonía y contrapunto barroco, así como las formas teatrales.¹⁴⁶⁸ Esto ha evidenciado que lo moderno, como un término que en el pasado tan solo refería a lo nuevo o lo reciente, va más allá y cobra un especial valor al vincularse estrechamente con una práctica, con un campo de “experiencia inédita” que propició una nueva realidad que amplió las posibilidades futuras para la práctica musical, más que anclarlas en un pasado ideal y legitimador.¹⁴⁶⁹ En este sentido, lo moderno como experiencia propicia la modernidad como práctica de transformación.

Pero en todo este proceso transformador, aquí se ha identificado y caracterizado al músico como una pieza fundamental. Lo moderno también propicia una amplia serie de posibilidades de ser, todas en medio de la tensión entre la norma impuesta y la libertad de seguirla o no. Esta tensión da por resultado una determinada conducta, actitud y comportamiento definidos a su vez por una “voluntad de forma barroca” que bajo formas artísticas se expresa en estilos diversos. Ser moderno significa actuar con la libertad de crear nuevas formas que “revitalicen los cánones clásicos”. El principal rasgo que aquí se considera de la modernidad, es la libertad transformadora experimentada por los músicos que les llevó, entre otras cosas, a incorporar en la música litúrgica elementos profanos, convencidos de que con ello desplegaban una mayor riqueza sonora y

¹⁴⁶⁷ Véanse las valiosas reflexiones citadas de la obra de Ortega y Medina, *Reforma y modernidad*, pp. 141-143; y de Guillermo Zermeño, “Historia, experiencia y modernidad...”, p. 553.

¹⁴⁶⁸ Véase la interesante disertación de Bernal Jiménez en la que intentó aclarar cuál sería la *verdadera música sagrada moderna*, hacia mediados del siglo XX. En defensa del canto llano y la polifonía vocal clásica (como el verdadero canto de la Iglesia), advierte que el problema de la adjetivación de la música moderna corresponde a orden cronológico más que a su “esencia” misma. El canto llano, en el siglo IV fue moderno, lo mismo que la polifonía vocal renacentista en su momento, pero destaca que nunca perdieron su única intención de alabanza y devoción (“para glorificar a Dios”), y que esa fue la gran diferencia con las formas y estilos modernos del siglo XVII en adelante: que fueron obras creadas por compositores “para deleite de sus semejantes”. Jiménez, “La música sagrada moderna”, en *Anuario de la Comisión Central de Música Sacra en México*, México, 1949, pp. 107-108.

¹⁴⁶⁹ Zermeño, “Historia, experiencia y modernidad...”, p. 553.

vanguardista.¹⁴⁷⁰ Incluso, en términos económicos y de corporativismo, la capilla musical dieciochesca¹⁴⁷¹ constituyó un punto de inflexión entre el floreciente y deliberado individualismo creativo por parte de los músicos, y la institucionalización y profesionalización de la práctica musical. Esto también se aprecia en otros procesos como lo fue la petición para crear la Academia de las Nobles Artes, en 1781;¹⁴⁷² la fundación del Colegio de Infantes de la Catedral de Morelia, en 1765,¹⁴⁷³ o la Escoleta de la catedral en Guadalajara,¹⁴⁷⁴ por mencionar sólo algunas.

Por otra parte, a lo largo de décadas, el músico exigió y buscó incorporar nuevos instrumentos a la capilla; al lograrlo, reconoció su producción como un patrimonio no sólo individual sino colectivo: de sus pares y colegas, y de su propia familia. Nunca antes en su historia, este músico moderno había sido tan dueño de su obra, al grado de confrontar al cabildo por la propiedad, incluso, de los papeles de música y de algunos instrumentos musicales.¹⁴⁷⁵ En la cate-

¹⁴⁷⁰ Como un acto de justicia intelectual, en el capítulo V de esta investigación se advirtió de la propuesta inicial de Wilhem Worringer (antes que Echeverría) sobre el tema de la “voluntad de forma” o “voluntad artística absoluta”, que la refiere como algo “latente” en el interior del artista y que existe “independiente de los objetos y del modo de crear”, de manera que la obra de arte es entendida como la “objetivación de esta voluntad artística absoluta”. Pero en esta investigación nos hemos basado en la reelaboración que Echeverría hace de este enfoque, quien lo lleva del plano estrictamente psicológico (Worringer), al plano de la ejecución práctica, es decir, a la transformación de una práctica... musical. Véase Wilhem Worringer, *Abstracción y naturaleza* [1908], Fondo de Cultura Económica, México, 1953, p. 23.

¹⁴⁷¹ Véase capítulo II: La capilla musical.

¹⁴⁷² AHCM, Sección Capitular, Administración Diocesana, Legajo 12, 30 de octubre de 1781, fols. 245f-252v; AHCG, Sección Gobierno, Serie: Asuntos Internos, ficha 9, exp. 10, caja 1, 30 de octubre de 1781. Se trata del documento: “Proyecto para el establecimiento en México de una Academia de las tres nobles artes: pintura, escultura y arquitectura”, que fue enviado a las dos catedrales: Guadalajara y Morelia.

¹⁴⁷³ Violeta Paulina Carvajal Ávila, “El Colegio de Infantes del Salvador y Santos Ángeles. Semillero de la tradición musical de la Catedral de Valladolid de Michoacán”, Tesis de Maestría, El Colegio de Michoacán, 2010.

¹⁴⁷⁴ Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara, 1690-1750*, Universidad de Guadalajara, México, 2014.

¹⁴⁷⁵ Durante el siglo XVII no cabía duda que los papeles de música, así como varios de los instrumentos utilizados en las capillas eran propiedad de los canónigos. El caso de Ignacio Jerusalem, maestro de capilla en la Catedral de México (1750-1769), fue de

dral vallisoletana, Diego Suárez en 1716 entregó a las autoridades, debidamente inventariados, los instrumentos y papeles de música que haría uso su sucesor, sin oponer argumento alguno.¹⁴⁷⁶ Años después, en Guadalajara, al fallecer el maestro de capilla, Martín Casillas (1719), aun cuando poco antes de morir le fue solicitado entregar “todos los papeles de esta Iglesia y los que él hubiere hecho, sin reservar algunos de los que tuviere”,¹⁴⁷⁷ su viuda no los entregó hasta 1736, luego de una larga negociación en la que recibió 50 pesos a cambio de los manuscritos y le fue indicado que “entregue todos los papeles de música a don Antonio Zamora y a Cristóbal de Argüello y estos los reciban por inventario”.¹⁴⁷⁸ Años después, luego de morir intestado el maestro de capilla Francisco Rueda (1769), le fue solicitado al músico Joaquín Guevara hacer reconocimiento de los bienes que poseía, y que los papeles de música fueran “trasladados” a la catedral.¹⁴⁷⁹ Una parte le fue devuelta a los canónigos, mientras que el resto permaneció en la familia argumentando que dichos “son pertenecientes al difunto Don Francisco Rueda”.¹⁴⁸⁰

Este músico moderno estaba convencido de que su obra, si bien podía estar inspirada por intervención divina, era producto de su inventiva y su capacidad creadora, y constituía un patrimonio suyo y familiar con el que servía a Dios y al propio arte musical convertido en ciencia.¹⁴⁸¹

notable transgresión puesto que se negó a entregar los papeles de música, alegando que él mismo los había costado. Luego de su muerte, sus herederos sostuvieron la postura sobre la propiedad de los manuscritos como patrimonio familiar y negociaron con el cabildo 500 pesos como pago por los borradores. Véase Raúl Torres, *Los músicos de la Catedral Metropolitana de México (1750-1791). Transgresión o sumisión*, UACM. México, 2016, pp. 345ss.

¹⁴⁷⁶ AHCM, SC, leg. 2.5-91-305, 7 de septiembre de 1716, f. 58.

¹⁴⁷⁷ AHAG, AC, L8, 22 de agosto de 1719, Fol. 170f-171f.

¹⁴⁷⁸ AHAG, AC, L10, 17 de agosto de 1736, fol. 70v.

¹⁴⁷⁹ AHAG, AC, L12, 19 de mayo de 1769, fs. 081f.

¹⁴⁸⁰ BPJ, ARANG, Bienes de Difuntos, caja 96, exp. 3, prog. 1326, 14 de febrero de 1769.

¹⁴⁸¹ “El artista de la Ilustración... invoca la libertad”. Esta opinión corresponde con las ideas de Winckelmann quien hacia mediados del siglo sostuvo que “sólo la libertad puede elevar el arte a su perfección”, lo que sólo podría lograrse, según él, volviendo al arte de la antigüedad clásica. Véase Daniel Arasse, “El artista”, en Michel Vovelle (y otros), *El hombre de la Ilustración*, Alianza Editorial, España, 1992, p. 242.

Esta libertad ganada fue posible sólo gracias a otro proceso previo tan socorrido por la historia para explicar la producción artística de los siglos XVII y XVIII: el barroco. Evitando todo abuso en el uso del término, como se ha hecho en algunos trabajos para explicar la totalidad de cierta producción artística,¹⁴⁸² nos concretaremos en argumentar sobre nuestra línea interpretativa la generación de determinados comportamientos y actitudes con los que el músico creó su obra caracterizada por un exceso decorativo, a través del rompimiento de la norma, en otras palabras, con la transgresión y la generación de una nueva sensibilidad estética.

Lo barroco

La palabra barroco se empezó a usar desde el siglo XVIII en un sentido peyorativo para designar algo “anormal, extravagante” o incluso “de mal gusto”. Esto persistió por largos años y fue referido específicamente a las formas y “estilos” en el arte, inicialmente en arquitectura.¹⁴⁸³ Es importante precisar que en esta investigación el concepto “barroco” es entendido no como un estilo artístico (estilo barroco), sino más bien refiere a un periodo histórico (1600-1750 aproximadamente) caracterizado, entre otras cosas, por una amplia gama de formas de ser y crear, casi siempre en contraposición a las formas clásicas establecidas.¹⁴⁸⁴ En este sentido, casi todas las épocas serán barrocas. Es probable. Grout y Palisca sugieren que, debido a que el término sí evoca una “cultura artística y literaria de toda una era”, puede resultar útil para identificar esa época (época barroca), el problema es que esto con frecuencia genera la idea de que dicho periodo está determinado por características homogéneas,¹⁴⁸⁵ sin advertir los diferentes estilos que se reconocen en él, que para el caso de la música resulta más

¹⁴⁸² Como lo señala para la arquitectura Juana Gutiérrez Haces en “Tradición, estilo y escuela en la historiografía del arte virreinal mexicano. Reflexión en dos tiempos”, en María Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces (editoras), *Primer Seminario de Pintura Virreinal...*, p. 39.

¹⁴⁸³ Grout y Palisca, *Historia de la música occidental*, tomo I, p. 353. Los autores aclaran que el término proviene del portugués barroco, que refería inicialmente para “describir una perla de forma irregular”.

¹⁴⁸⁴ Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, p. 214.

¹⁴⁸⁵ Ivo Supicic sostiene que “si el periodo del siglo XVII y de la primera mitad del XVIII puede ser llamada la edad barroca... es debido en parte al hecho de que este periodo asume una unidad más profunda... más allá de los factores estrictamente técnicos o artísticos. Sin embargo, una parte importante creada durante esa época guarda toda una serie de características musicales comunes...”, en Francisco Camino,

preciso referirse a ellos como: “época del bajo continuo”, del bajo cifrado, de la policoralidad, del desarrollo de la melodía, y posteriormente como periodo del “estilo galante” o estilo operístico, etc.¹⁴⁸⁶ O incluso, para no pecar de rigorismo, se podría hablar de “estilo antiguo” o del “estilo moderno”, ambos barrocos y modernos enmarcados en la tradición del canto polifónico, diferenciados por elementos de carácter formal, más que de estructura.¹⁴⁸⁷

En este sentido, una de las características comunes en este periodo barroco, es la fuerte tendencia a un amplio modo de ser, y de ser libre, y si se quiere, hasta de ser libre con “tendencia exuberante”, cualquiera que sea la forma de “ser exuberante”,¹⁴⁸⁸ sea en la arquitectura, pintura, y por supuesto en la música. Por lo tanto, se advierte que ser barroco es ser moderno, y ser moderno, es poner en práctica esa libertad de crear nuevas formas que “revitalicen los cánones clásicos”, como quedó dicho. Esto posibilita la identificación de un *ethos* barroco,¹⁴⁸⁹ aunque para los fines de esta investigación lo que interesa es destacar que esta libertad desbordada propició a los músicos la posibilidad de experimentar nuevas sonoridades y nuevas formas que, introducidas en la música litúrgica, dieron a ésta una nueva configuración no sólo ornamental, sino con un nuevo significado estrictamente musical. La incorporación a la capilla de determinados instrumentos musicales durante el siglo XVIII,¹⁴⁹⁰ así como elementos característicos de la música profana como la cantata, el recitado y la ópera (arias, solos, obligados), fueron considerados por algunos canónigos como artificiosos o artificiales de la nueva música, incluso, como una decoración innecesaria y excesiva, puesto que el mensaje transmitido en el canto (que para los canónigos era lo más importante, era el fin) tendía a ser reducido u opacado por lo musical.

Barroco. Historia, compositores, obras, formas musicales, discografía e intérpretes de la música barroca, Ollero & Ramos Editores, España, 2002, p. 18.

¹⁴⁸⁶ Grout y Palisca, *Historia de la música occidental*, tomo I, p. 354.

¹⁴⁸⁷ Ver capítulo V: La música. En el mismo sentido, Bukofzer sostiene que la unidad estilística del barroco, o bien, su “espíritu del tiempo”, resulta altamente complejo describirlos y considerarlos como un bloque homogéneo debido a que “la vida concreta de un periodo encierra contradicciones internas, conflictos entre ideas que prevalecerán y otras que desaparecerán...”. Se decanta pues por reconocer la variedad estilística musical barroca, y prefiere utilizar los términos “época barroca” para referirse, incluso, al arte en general de un periodo. Manfred F. Bukofzer, *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Alianza Editorial, España, 1947, pp. 18-19.

¹⁴⁸⁸ Grout y Palisca, *Historia de la música occidental*, tomo I, pp. 353-354.

¹⁴⁸⁹ Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, pp. 32ss.

¹⁴⁹⁰ Véase capítulo IV: Los instrumentos musicales.

Este hecho puede ser entendido en dos sentidos: primero, siguiendo a Adorno en la letra de Bolívar Echeverría, esta “*decorazione assoluta*”¹⁴⁹¹ (característica del “arte barroco”) es una decoración emancipada de la absoluta tutela eclesiástica, o dicho en otras palabras, es un acto de emancipación del arte musical frente a sus mecenas, de tal modo que dejó de ser un medio para convertirse en un fin en sí mismo, que logró desarrollar su propia “ley formal”.¹⁴⁹² Esta decoración o excesos dejan de ser tal y se convierten en el objeto central del arte musical, al grado de que los exámenes de oposición para ocupar una plaza de músico (especialmente la de maestro de capilla, sochantre y organista), exigían amplios conocimientos y dominio de la armonía, composición, dirección e improvisación, además de canto y ejecución del instrumento.¹⁴⁹³ Y segundo, que a partir de este proceso, la música, entonces, fue reinventada como una “ciencia”,¹⁴⁹⁴ con lo que al mismo tiempo fue reinventado el propio “músico”, como un creador emancipado.¹⁴⁹⁵

Ahora bien, esta creación musical caracterizada por una *decorazione assoluta* convertida en un fin en sí misma, no puede menos que perseguir el objetivo de conmover o fomentar las emociones de los oyentes,¹⁴⁹⁶ lo que desembocó en otra forma de producción musical moderna identificada como estilo galante, que en la catedral vallisoletana lo inició el maestro de capilla Gavino Leal (1732-1750), lo continuó José de Mendoza (1750-1769) y lo promovió el citado cantor italiano Carlos Pera (1769-1799).¹⁴⁹⁷ En el caso de Guadalajara, fueron los maestros de capilla José Rosales (1736-1749) y Francisco Rueda (1750-1769) quienes consiguieron proponer este estilo de manera un poco más temprana, como se detalló en el capítulo V de esta investigación.

¹⁴⁹¹ Posibilitado por esa *libertad de ser*. Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, pp. 44-45.

¹⁴⁹² Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, p. 45.

¹⁴⁹³ Véase Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música...*, pp. 163-170: “Examen de oposición”.

¹⁴⁹⁴ Mariano López de Elizalde, organista de la catedral, se refiere a la música como una “ciencia” compleja que pocos en Guadalajara habían podido desarrollar con “inteligencia”. *Tratado de música y lecciones de clave*, Imprenta de Petra Manjarés, Guadalajara, 1821.

¹⁴⁹⁵ Esta idea está desarrollada de manera más amplia en Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música...*, pp. 194-199.

¹⁴⁹⁶ Otra de las características de este complejo movimiento intelectual y artístico dieciochesco, es que llegó a considerar que la música y el arte en general, debía tener como “principal objetivo el conmover”. Véase Grout y Palisca, *Historia de la música occidental*, tomo I, pp. 354 y 358.

¹⁴⁹⁷ Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 257.

La influencia galante¹⁴⁹⁸ fue duramente criticada por los teóricos y el sector más conservador de las autoridades eclesiásticas, sosteniendo que era “artificiosa”, cromática y de un virtuosismo “afeminado”; que era una “moda” que hacía del templo y la liturgia un “espectáculo teatral”.¹⁴⁹⁹ La libertad de una sociedad de costumbres relajadas, evidenciada en los diversos documentos de carácter normativo, permeó distintas prácticas culturales, y desde luego las musicales. Fue conocido el episodio en Guadalajara, en 1746, cuando fue duramente criticada una procesión marcada por la “irreverencia y el abuso de los símbolos sagrados”. Fue un “quejoso” quien denunció los “‘combentículos’ y procesiones que los mulatos y negros de la ciudad... han introducido...” en las calles para anunciar sus músicas y bailes nocturnos, en los que siempre imperaba un “grandísimo desorden”.¹⁵⁰⁰

Este desorden social de la conducta en las fiestas (generada solamente por la feligresía, es decir, el pueblo) preocupó tanto a las autoridades civiles como religiosas, y en el fondo respondía también a otro problema que era el de generar (o reconvertir) espacios públicos en sitios que, tras las aglomeraciones, “pudieran transformarse en centros de subversión”, además de que tales manifestaciones parecían borrar las diferencias sociales de los grupos, puesto que en estos espacios (calles y plazas) en ocasiones solían concurrir personas de diversos estratos sociales. Viqueira señala que para el caso de la ciudad de México, en estas celebraciones, “a la plebe” se les debía prohibir que “en los días de riguroso precepto entren a igualar sus diversiones con las personas de distinción y graduación de esta corte, con las que jamás podrá admitírsele a la alternativa por lo que conviene en toda República bien ordenada hacer observar la distin-

¹⁴⁹⁸ Lucero Enríquez, “¿Y el estilo galante en la Nueva España?”, en *I Coloquio Musicat: Música, catedral y sociedad*, UNAM, México, 2006.

¹⁴⁹⁹ Benito Gerónimo Feijoo y Montenegro, *Theatro Crítico Universal*, Tomo I: Discurso XIV: Música de los templos, Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., Madrid, 1769, p. 264.

¹⁵⁰⁰ En Robert Stevenson, “La música en el México de los siglos XVI-XVIII”, en Julio Estrada (editor), *La música de México*, tomo I: Historia. Periodo virreinal, UNAM, México, 1984, p. 40. Thompson sostiene que, aunque para el caso inglés pero que mucho ilustra para el caso novohispano, que “la conciencia de la costumbre y los usos consuetudinarios eran especialmente fuertes en el siglo XVIII...y en realidad constituían la reivindicación de nuevos ‘derechos’”. E. P. Thompson, *Costumbres en común*, Crítica, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1995, p. 12.

ción de clases”.¹⁵⁰¹ Las autoridades civiles expresaban que estas manifestaciones (como el caso arriba citado) eran propicias para aflorar las más bajas pasiones, “el desorden” y el “exceso”, que en pocas palabras referían a las fiestas de toros, procesiones gremiales y santorales, músicos ambulantes, el coliseo, entre otros, que en el afán de regularlas, las acciones moralizantes que intentaron imponer la moderación terminaron afectando también a ceremonias y procesiones tan importantes para la Iglesia católica como *Corpus Christi*, lo que entabló una fuerte controversia entre ambos cabildos como quedó dicho.¹⁵⁰²

Era evidente pues, que el resultado de estas nuevas formas de exploración estética parecía abrir la puerta a nuevas sensibilidades. Este estilo galante tendía a explorar los aspectos más sensuales y emocionales del individuo,¹⁵⁰³ de ahí que a través de los ojos de la modernidad, la música era “una disciplina liberal que tiene como meta el placer”, es decir, la liberación sensorial del artista y del oyente.¹⁵⁰⁴ López-Cano sostiene que esta relación entre la música y los “estados emocionales”, si bien se registra desde tiempos grecolatinos, fue en este periodo (barroco-galante-moderno) cuando alcanzó una preponderancia notable.¹⁵⁰⁵ Los compositores planearon el contenido de sus obras con coloridos (timbres) y pasajes sonoros que esperaban “una respuesta de su audiencia basada en la misma apreciación racional del significado [afectivo] de su música”.¹⁵⁰⁶ La variedad de instrumentos “obligados”, pasajes operísticos, solos y duetos, recitados, así como los diversos contrastes sonoros, y en general, los diferentes estilos musicales desarrollados en las catedrales de Guadalajara y Valladolid, poseían la ca-

¹⁵⁰¹ Documento de 1787, citado por Juan Pedro Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, p. 261.

¹⁵⁰² Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos?...*, pp. 266-273.

¹⁵⁰³ Sería interesante encontrar los hilos (gruesos o delgados) que seguramente unen este estilo virtuoso, juguetón y sensual de esta música, con la pintura galante que floreció en Francia en este mismo siglo, y que además explotó los mismos motivos como la sensualidad, el amor y lo erótico, y que “nadie en la época veía malicia en esas cosas... [pues] estos espectáculos formaban inocentemente parte del ambiente de sus vidas...”. Véase Jacques y Francois Gall, *La pintura galante francesa en el siglo XVIII*, FCE, México, 1953, p. 235.

¹⁵⁰⁴ Lourdes Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana. México, 1790-1810*, FCE, México, 2013, p. 61.

¹⁵⁰⁵ Rubén López Cano, *Música y retórica en el barroco*, UNAM, México, 2000, pp. 43ss

¹⁵⁰⁶ George Buelow, “Rhetoric and music” (1980), en López Cano, *Música y retórica en el barroco*, p. 44.

pacidad de influir de manera directa sobre “el carácter humano”.¹⁵⁰⁷ No olvidar que por ello, el IV Concilio (1771) se había propuesto desterrar la música que “mueve más al deleite del oído”, vinculada más a las “comedias y canciones del mundo”. Es decir, este IV Concilio mostró, entre otras cosas, un cierto cansancio por lo desarrollado en la música litúrgica, de manera que intentó revertir lo moderno e innovador que Trento había permitido 200 años antes.

Esta idea de las emociones y los afectos no era nueva en el siglo XVIII puesto que desde el anterior varios teóricos incursionaron en la idea del fuerte poder de la música sobre las sensaciones humanas,¹⁵⁰⁸ como una reanudación del espíritu humanista y como la búsqueda del ethos musical que a la postre (final del siglo) fue enriquecido con la idea del gusto ilustrado,¹⁵⁰⁹ mismo que había manifestado su incomodidad y crítica contra los excesos en las formas, que en voz del filósofo Rousseau, expresó: “música barroca es aquella cuya armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, el canto duro y poco natural, la entonación difícil y el movimiento forzado”.¹⁵¹⁰ Si bien esto parece referir a la práctica de la música profana, estos elementos son claramente detectables en el ámbito sacro, como lo evidenció esta investigación.¹⁵¹¹

Esto plantea el interesante problema sobre la nueva forma de percibir la estética musical moderna y galante, particularmente en las obras con notables contrastes sonoros de instrumentos que forman pasajes complejos que superan con mucho a lo meramente textual. Este tema preocupó por siglos a los canó-

¹⁵⁰⁷ Enrico Fubini, *La estética de la música*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2008, p. 105.

¹⁵⁰⁸ En sentido estricto, discusiones sobre el tema se tienen localizadas desde el siglo I: las posturas de filósofos que sostuvieron la inutilidad de la música precisamente por su influencia distractora y por no constituir un *arte racional*, ni su percepción un “acto cognoscitivo”, puesto que no simbolizaba ni representaba “a ninguna otra cosa que no fuera a sí misma”. Véase Lewis Rowell, *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Gedisa Editorial, España, 2005, p. 90.

¹⁵⁰⁹ Fubini, *La estética de la música*, pp. 104-108.

¹⁵¹⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Diccionario de música* [1768], Akal Música, Edición de José Luis de la Fuente Charlofé, Madrid, España, 2007, p. 100.

¹⁵¹¹ No es el objetivo generar aquí un diálogo profundo sobre la complejidad de los conceptos y alcances de *lo barroco* y *lo ilustrado*, por demás valioso y necesario. Esta mención del “gusto ilustrado” obedece sólo a la intención de señalar cómo es que *lo moderno* de *lo barroco* fue después enfrentado por otra *nueva modernidad*, al principio más filosófica que artística: la Ilustración, de la que algunos autores como Rudé y Hauser han preferido evitar el término para referirse al arte, y utilizarlo sólo para el ámbito de la filosofía. Véase Gonçal Mayos, *La Ilustración*, Editorial UOC, Barcelona, 2007, p. 15.

nigos puesto que la palabra (escrita, hablada o cantada) era la vía eficaz para la evangelización.

Resulta entonces, que la combinación entre la libertad de los compositores, su acción transgresora,¹⁵¹² una nueva práctica musical (incorporación de nuevos instrumentos musicales), así como los nuevos géneros profanos al ámbito musical sacro, y la puesta en práctica de una nueva sensibilidad de la música litúrgica, todo ello junto constituyó la característica más notable de una actitud barroca y moderna de la música de las catedrales, elementos que además elevaron el prestigio de la práctica musical y de sus músicos frente a otras catedrales, y entre las demás artes.

Lo Normado y lo Cantado

Imprecisiones de una orden

Como se dijo líneas arriba, la normatividad señala que la música para la liturgia debía ser solemne y de gravedad, pero algo que llama la atención es que esta norma no especifica cómo debe ser o qué características debe tener esa solemnidad y gravedad. Tal ambigüedad propició que la aceptación de algunas obras generara polémica. En este mismo sentido, la imprecisión en Trento con respecto a la música en la liturgia se evidenció en el uso de instrumentos musicales y en el empleo del “estilo antiguo” y “estilo moderno” en la polifonía. El Concilio tridentino no prohibió el uso de los instrumentos musicales en las capillas, aunque sí hizo énfasis en excluir los elementos lascivos: “que se alejen de las Iglesias toda clase de música de órgano o canto que lleve mezclado algo impuro o lascivo”.¹⁵¹³ Por otra parte, el *I Concilio Provincial* especificó que el órgano sí fue considerado por ser “instrumento eclesiástico”, de modo que esta aparente ambigüedad fue clave en la práctica puesto que permitió una peculiar lectura e interpretación por parte de los músicos.

Algunas órdenes emitidas en documentos normativos como constituciones, sínodos, encíclicas o bulas, intentaron reducir estas imprecisiones y dar mayor claridad a lo legislado en materia musical. El *Ceremoniale Episcoporum* (Ceremonial de los Obispos), emitido en 1600 por el papa Clemente VIII, intentó precisar el uso del canto gregoriano (canto llano) y el canto figurado (polifónico) en

¹⁵¹² Grout y Palisca, *Historia de la música occidental*, tomo I, p. 538.

¹⁵¹³ *Concilio de Trento*, Sesión XXII, Capítulo X, “Decreto sobre lo que se debe observar en la celebración de la misa”. Edición de Anastasio Machuca Díez, Madrid, 1903, p. 250.

la liturgia.¹⁵¹⁴ Las tres grandes categorías estilísticas de la música religiosa que aquí se expusieron, fueron:

- 1) Canto llano, como el principal y más solemne de todos, asociado a los orígenes de la propia Iglesia y considerado como la “autoridad establecida por Dios en la tierra para transmitir su voz”. Se cantaba en diversas ceremonias del calendario litúrgico (adviento), en misas (difuntos) y oficios, y principalmente en Cuaresma y Pascua.
- 2) Canto figurado o canto de órgano, que es un estilo polifónico (contrapuntístico y homofonía), desarrollado con recursos técnicos renacentistas y que a partir del siglo XVII se le llamó estilo antiguo.¹⁵¹⁵ Éste debía cantarse hacia “el final de la Cuaresma y en las solemnidades principales”.¹⁵¹⁶
- 3) Estilo moderno, es el canto polifónico que incorporó recursos técnicos provenientes de la ópera, el madrigal y de la música instrumental, y podía ser ejecutado sólo en algunas ceremonias muy específicas. Es decir, esta práctica moderna dependía estrictamente de aprobaciones eclesiásticas.¹⁵¹⁷

Los llamados estilo antiguo y estilo moderno surgieron hacia la primera mitad del siglo XVII a partir del fuerte desarrollo de la música polifónica en el ámbito sacro. Posteriormente (siglos XVII-XVIII), por “estilo moderno” se entendió a la gran revolución formal de la música, en la que los instrumentos musicales tuvieron un protagonismo notable, vinculados con la cultura musical italiana, francesa y alemana, principalmente.

Ahora bien, aun cuando estos estilos refieren a la interpretación estrictamente vocal, en la práctica podía notarse que el canto polifónico, en estilo antiguo, regularmente tendía a ser acompañado con el órgano, mientras que el canto polifónico, en estilo moderno, solía ser acompañado con instrumentos musica-

¹⁵¹⁴ Nótese que estas indicaciones sólo refieren al uso del canto, no de los instrumentos musicales. Véase Paulo Castagna, “Prescripciones tridentinas para la utilización del estilo antiguo y del estilo moderno en la música religiosa (1570-1903)”, Ponencia presentada en el I Congreso Internacional de Musicología (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, octubre, 2000). Traducción del portugués al castellano de Mónica Vermes.

¹⁵¹⁵ Su principal expositor fue Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), por lo que también fue conocido como “canto a la Palestrina”.

¹⁵¹⁶ Castagna, “Prescripciones tridentinas...”, pp. 2-3. Cita a Inama y Less, *La musica ecclesiastica secondo la volontà della Chiesa...*, pp. 154-155.

¹⁵¹⁷ Su figura clave fue Claudio Monteverdi (1567-1643). Castagna, “Prescripciones tridentinas...”, pp. 2-3.

les, que al paso de los años (siglos XVII y XVIII) la variedad fue cada vez más amplia. En ello radicó gran parte de la construcción de una nueva tradición musical, instrumental y virtuosa.¹⁵¹⁸ En realidad, estos tres estilos (canto llano, estilo antiguo y estilo moderno) no son mutuamente excluyentes. Muy por el contrario, entre ellos, de manera conjunta, generaron una fuerza transformadora importante, renovadora y resignificada, dentro de la tradición musical de las dos catedrales estudiadas. En sus repertorios musicales están presentes estas tres modalidades, incluyendo los libros de coro en los que son utilizados el canto llano y la polifonía.¹⁵¹⁹

Aun con lo dispuesto en el citado *Ceremoniale Episcoporum*, la práctica musical para la liturgia fue dando cabida a las innovaciones logradas fuera del ámbito sacro, como se ha sostenido. Esto debido, por un lado, a una serie de concesiones por parte de los canónigos que aunque no tratándose de una ordenanza escrita se convirtió en una práctica normalizada, y por la otra, a la transgresión¹⁵²⁰ y a la mirada activa y progresista de los músicos, particularmente de compositores y maestros de capilla, quienes insistieron en una constante renovación de los patrones sonoros de la época y dieron origen a una nueva realidad sonora dentro de la liturgia católica, proceso que aquí hemos considerado como un tránsito a la modernización musical. Ejemplo de esto puede ser la obra analizada en el capítulo V de esta investigación, Lamentaciones: *Vau et egressus*, para cuatro voces polifónicas, flautas y violines, musicalizadas en 1774 por José María Placeres.¹⁵²¹ Los pasajes para los violines (y en menor grado las voces) muestran una fluidez

¹⁵¹⁸ Castagna, “Prescripciones tridentinas...”, p. 5.

¹⁵¹⁹ Mary Ann y Harry Kelsey, *Inventario de los libros de coro de la Catedral de Valladolid-Morelia*, El Colegio de Michoacán, Consejo de Cultura de la Arquidiócesis de Morelia, México, 2000. Para el caso de los libros de coro de la Catedral de Guadalajara, quien esto escribe elabora un listado preliminar de los libros, que hasta ahora se cuentan alrededor de 102 libros, de los cuales cinco son de polifonía, y el resto de canto llano. Por otra parte, hay que aclarar que en algunos oficios (maitines y vísperas) se cantaban alternadamente canto llano y polifonía (*alternatim*), así como la alternancia entre música vocal y música instrumental (versos).

¹⁵²⁰ Véase Sigaut, “La tradición de estos reinos”, en Ana María Aranda, Ramón Gutiérrez, Arsenio Moreno y Fernando Quiles (Dirs.), *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Universidad Pablo de Olavide, Ediciones Giralda, Sevilla, España, 2001, p. 477.

¹⁵²¹ En el AHAG se encuentran dos de ellas: Fondo musical: José María Placeres, GDL0100 y GDL0038 (atribuida); mientras que en el AHCG se encuentra la otra: Fondo musical: José María Placeres, Lamentación: *Vau et egressus*: “Lamentación 2ª de Miércoles/ Sancto...”

y virtuosismo poco vistos en una ceremonia de Semana santa, incluso que contrasta con la solemnidad de las Pasiones vocales en canto llano. Estas Lamentaciones novohispanas, como otros géneros musicales, adquirieron un “estilo polifónico muy expresivo, similar al que se usaba en las arias de ópera”.¹⁵²²

Esta situación se extendió a lo largo del siglo XVIII y posterior. En una de las sesiones durante la realización del mencionado IV Concilio, en febrero de 1771, cuando se discutió sobre la música en los templos, fueron diversas las opiniones de los canónigos. Los más conservadores propusieron excluir el canto polifónico y el uso de violines de las capillas argumentando que “la capilla papal no admitía instrumentos”; otros más tolerantes por lo menos permitían el uso del fabordón en el canto llano,¹⁵²³ o bien, los más progresistas como el doctoral de la catedral de Valladolid, Vicente Antonio de los Ríos, quien contra la prohibición en el uso de violines y del canto figurado (polifonía) argumentó que era

...contra erección, que traía título entero del maestro de capilla y de su oficio y decía que era enseñar el canto figurado y regentarlo en el coro, adiestrar a los músicos, hacer composiciones de este género y solicitar para uso de la iglesia, composiciones de otros autores...¹⁵²⁴

La tradición fundacional de las catedrales y las ciudades tenía una importancia central en la normatividad y gobierno, y en su cosmogonía. Ante las ambigüedades o dudas en los conflictos, la revisión de los documentos de erección podía aclarar o por lo menos posponer la resolución para una futura discusión, como de hecho ocurrió en el tema de la legislación musical. Las capillas musicales de las catedrales estudiadas desarrollaron un programa musical que, pese a la ortodoxia establecida en los estatutos, incorporó las novedades estilísticas, tecnológicas y sonoras de vanguardia. Pareciera que corrían paralelas dos tradiciones que partían del mismo punto pero que en determinados momentos se alejaban. Una de ellas era la tradición escrita que determinaba la participación y función de la música en la liturgia católica,¹⁵²⁵ y la otra era la “tradición

¹⁵²² Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral...*, p. 126.

¹⁵²³ El fabordón permite agregar dos o más voces a una línea en canto llano, de manera que esta combinación constituye una especie de polifonía en su forma más elemental. Véase Alison Latham (coord.), *Diccionario Enciclopédico de la Música*, FCE, México, 2009, p. 565. Voz “Faburden”.

¹⁵²⁴ L. Zahino Peñafort, *El cardenal, op. cit.*, pp. 336-337, citado en Torres Medina, *Los músicos de la Catedral Metropolitana de México (1750-1791)*..., p. 47.

¹⁵²⁵ Véase *supra* las citas de los Concilios.

de la interpretación” que, siguiendo a Edward Shils, se construyó a partir de otorgar un nuevo significado o sentido, en este caso, a lo que los compositores consideraban como solemne o de gravedad.¹⁵²⁶ Es decir, que en la práctica, los músicos construyeron una cultura musical que cumplió las funciones asignadas dentro de la liturgia y los propios canónigos la hicieron suya, pero que terminó modificando la tradición escrita en la que se escondía una antigua sensibilidad y religiosidad, tal vez más sublime e interiorista, pero que ya no iba acorde al tiempo de la parafernalia y fastuosidad barrocas.

La autoridad de esta “tradición interpretativa” no es casual ni fortuita, pues el carácter sagrado de la nueva música creada es claro y manifiesto, y se logró por medio de un proceso de racionalización en el que la ciencia y la tecnología, la concientización del arte, el artista y las emociones, dieron por resultado la idea de un arte nuevo, como se explicó líneas arriba. Si bien la tradición incluye en su composición elementos dogmáticos, quedó claro que ésta no es monolítica ni tan “rígida e incambiante”.¹⁵²⁷ Esta situación es la que hace posible contar con una historia de la música litúrgica, la cual se reinventa al paso de los siglos y se alimenta con las nuevas formas de entender la religiosidad, la devoción y el arte. Además, el carácter colectivo (músicos y cantores) de la práctica musical, así como su reiteración prolongada, confirma el sostenimiento de la tradición modificada, que en realidad nunca descarta ni inhabilita a la tradición milenaria, sino que entra en relación dialéctica con ella. El canto llano en los oficios, por ejemplo, fue algo que los cabildos protegieron con mayor celo y del que tuvieron un mayor control debido a su propia naturaleza intimista,¹⁵²⁸ a diferencia de la misa y otras ceremonias como las procesiones en las que además participaba el pueblo con su devoción y algarabía, y que también por ello fue sujeto de regulación.

En opinión del citado Hobsbawm, las características y objetivo de las “tradiciones” es la “invariabilidad” y la imposición de prácticas fijas a través de la repetición, a diferencia de lo que considera que es la “costumbre”, que “no descarta

¹⁵²⁶ Shils, *La tradición*, p. 59.

¹⁵²⁷ Shils, *La tradición*, pp. 59-60.

¹⁵²⁸ Ver Capítulo V: La música. Incluso, desde la realización del *Concilio I Provincial Mexicano* (1555), los canónigos se propusieron combatir el “exceso grande” de chirimías, flautas, vihuelas de arco y trompetas que había en los oficios, por lo que se vieron “obligados a poner remedio y limitación en todo lo sobredicho, por lo cual mandamos y ordenamos que hoy más no se tañen trompetas en las Iglesias en los Divinos oficios...”. *Concilios Provinciales Primero y Segundo, celebrados en la muy noble y muy leal ciudad de México...* 1768, p. 141.

la innovación y el cambio en un momento determinado”.¹⁵²⁹ Más que costumbre nos parece de mayor precisión el referirse a esta práctica musical como una “tradicción de la interpretación” (en términos de Shils), que finalmente también se caracteriza por su posibilidad de innovación. Por otra parte, se debe reconocer que en la Nueva España se construyó entre sus moradores una determinada cultura y manera de proceder basada en lo que ellos mismos nombraron como costumbre (“como es de costumbre”), y que regularmente (no de manera exclusiva) refería a una práctica no escrita. Su reiterada ejecución por largos años le confería a la costumbre una autoridad tal que en ocasiones se sobreponía a la norma escrita.¹⁵³⁰ Y hay que decirlo, las capillas musicales y los capitulares no siguieron al pie de la letra lo señalado por las ordenanzas y reglamentos, y ello provocó en ocasiones algo parecido a la conocida fórmula castellana “cumpro pero no obedezco”. Podríamos decir que la flexibilidad y un cierto grado de iniciativa propia de las autoridades eclesiásticas, marcó la diferencia entre la ordenanza y su aplicación.¹⁵³¹ Es decir: las autoridades eclesiásticas, también jugaron el juego prohibido.¹⁵³²

La autoridad y la fiesta

Se ha sostenido que el siglo XVIII reviste especial importancia por sus múltiples transformaciones, contrastes y contradicciones. La política Borbónica mostró de manera gradual su interés por reformar y corregir los abusos que habían caracterizado a la administración de los Austrias. En el caso de la Iglesia católica, ésta también tenía que poner un alto a las desenfrenadas y apasionadas manifestaciones de piedad y devoción popular en las procesiones o en los templos, como resultado de la mencionada libertad experimentada en la vida cotidiana. Dichas manifestaciones religiosas, que antes solían entenderse como una muestra de profunda religiosidad, ahora parecían muestras frenéticas de pasiones desbordadas, como “escenas irracionales muy distantes de la fe verdadera” que

¹⁵²⁹ Hobsbawm, *La invención de la tradición*, p. 8.

¹⁵³⁰ Son innumerables las ocasiones en las que la documentación (principalmente las actas del cabildo catedral) refiere a este señalamiento: *como es de costumbre...*, *en la forma acostumbrada...*, *la costumbre antigua...*, siempre en el sentido de otorgar una autoridad incuestionable e irrevocable a lo decidido por la autoridad.

¹⁵³¹ Guillermo Céspedes del Castillo, *América Hispánica, (1492-1898)*, Fundación Jorge Juan Marcial Pons Historia, Madrid, 2009, p. 249.

¹⁵³² Véase Capítulo II: La capilla musical.

rayaban incluso en la idolatría.¹⁵³³ Los cabildos urbanos (eclesiástico y civil) eran los promotores de estas festividades públicas de las que *Corpus Christi* era la fiesta barroca por excelencia.¹⁵³⁴ Esta festividad es un claro ejemplo de una añeja confrontación entre las potestades de la Iglesia y de la Corona, como se explicó en el capítulo I. Pese a esta situación, la música que los cabildos de ambas catedrales siguieron promoviendo y exigiendo a sus compositores estaba destinada a satisfacer las principales festividades del año litúrgico, tanto para *Corpus Christi*,¹⁵³⁵ San Pedro, Natividad y la Concepción, entre otras.¹⁵³⁶

La otra situación apremiante es respecto a la preocupación de la propia Iglesia por dar remedio al fuerte desorden imperante no sólo en las procesiones o las ceremonias, sino en la conducta en general. Pero la monarquía hispánica, apelando a su ancestral derecho de regalía, cuya autoridad emanaba de la propia soberanía del rey (a diferencia del Real Patronato, que su autoridad “procedía y era concedida por el papa”), en tiempos de Carlos III decidió “emprender una reforma eclesiástica con el fin de limitar los abusos del clero y los excesos de la piedad popular, así como de impulsar una suerte de Iglesia nacional frente al universalismo romano, aunque sin violentar la inmunidad eclesiástica”.¹⁵³⁷ Los católicos reformistas que respaldaron la disposición real pretendían reestructurar la Iglesia y hacerla “menos exuberante, desordenada y heterodoxa”, aunque no resultó fácil imponer estas disposiciones debido al débil episcopalismo que no permitió afianzar una autoridad local por falta de obispos, y que solía estar siempre en disputa entre el prelado y los canónigos.

Resultado de estas reformas, entre muchas otras, fue la expulsión de la Compañía de Jesús, en 1767, acusados de promover el probabilismo y el libre albedrío como posibilidad de salvación, siendo esto la causa del “desorden y confusión [que] echa por tierra todas las leyes eclesiásticas y reales...”. Se pretendió además reforzar la autoridad del prelado, por lo que el obispo regalista Francisco Antonio de Lorenzana y Buitrón (1766-1772) inició la planeación del

¹⁵³³ Clara García Ayuardo (coord.), *Las Reformas Borbónicas, 1750-1808*, FCE, México, 2010, p. 226.

¹⁵³⁴ Nelly Sigaut, “La fiesta de Corpus Christi”, en Montserrat Galí Boadella y Morelos Torres Aguilar (eds.), *3º Coloquio Musicat. Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi*, UNAM, México, 2008.

¹⁵³⁵ Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música...*, pp. 60-61. Y Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 55ss.

¹⁵³⁶ Ver Capítulo V: La música, y ANEXO: Inventario de los papeles de música.

¹⁵³⁷ García Ayuardo (coord.), *Las Reformas Borbónicas...*, p. 228.

IV Concilio Provincial Mexicano,¹⁵³⁸ en el que se proponía combatir el relajamiento de las costumbres, reformar los conventos de monjas y del clero, secularización de las parroquias, restructuración del territorio eclesiástico, así como el control de las prácticas devocionales de los fieles.¹⁵³⁹ Respecto a la práctica musical, valen la pena las siguientes citas contempladas en el IV Concilio, además de las ya mencionadas:

- ... que se destierren del coro de las religiosas los instrumentos de violines que son impropios e indecentes...¹⁵⁴⁰
- ... que el culto divino y canto eclesiástico se reduzca a su primer estado, desechando del coro instrumentos del siglo, arias y cánticos que tienen sonido a lo del mundo, sino que todo respire seriedad y gravedad...¹⁵⁴¹
- ... seguir el canto llano que gobiernan los sochantres y demás ministros destinados para esto... Y que aun en opinión de muchos no están escusados de culpa los canónigos o prebendados que no saben entonar aquello que toca a su oficio, y son causa de risa: como también el que llámense los canónigos de cantar, o de la Regla de San Agustín...

Con esta imposición se pretendía también evitar que los “fieles discurrieran libremente” y que obedecieran la autoridad del obispo, quien era el pastor encargado de guiar al pueblo.¹⁵⁴² Es notoria la intención de contrarrestar el relajamiento en las prácticas musicales en la liturgia. Es decir, por una parte se restringía el desarrollo de las prácticas religiosas del pueblo (a través de una mayor observancia), y por otra, aunque la tradición estaba escrita, la interpretación de ésta no debía recaer en los fieles sino en sus pastores, lo que significa un intento de contrarrestar la mencionada “tradición de la interpretación”.¹⁵⁴³

¹⁵³⁸ Aunque el Vaticano no autorizó la aplicación del *IV Concilio Provincial Mexicano* (1771), éste reveló el estado en que se encontraba la Iglesia católica hacia el último tercio del siglo XVIII.

¹⁵³⁹ García Ayluardo (coord.), *Las Reformas Borbónicas...*, p. 242.

¹⁵⁴⁰ *IV Concilio Provincial Mexicano* (1771), Edición de Rafael Camacho, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, 1898, Tít. XVI, § 7, p. 149.

¹⁵⁴¹ *IV Concilio Provincial Mexicano* (1771), Edición de Rafael Camacho, Tít. XVIII, § 3, p. 235.

¹⁵⁴² García Ayluardo (coord.), *Las Reformas Borbónicas...*, p. 242.

¹⁵⁴³ Edward B. Shils, *Tradition*, University of Chicago Press, 1981. Traducción de Paul C. Kersey, *La Tradición*, El Colegio de Michoacán, México, 1999, p. 59.

Instrumentos Musicales: Antiguos y Modernos

A lo antes explicado, sólo habría que agregar algunas breves consideraciones. Como ha quedado dicho, instrumentos como el bajón, las cornetas, sacabuches, chirimías, orlos y cornetillas, además del órgano y el eventual uso del arpa, fueron los que conformaron y dieron cuerpo a la sonoridad en las distintas ceremonias intra y extra muros durante los siglos XVI y XVII. Estos fueron considerados “instrumentos antiguos” por la organología, e incluso los teóricos de entre siglos así los identificaron, dado que de manera gradual algunos iban cayendo en desuso mientras que otros, como los cordófonos, y algunos aerófonos como el oboe y el fagot (considerados “modernos”) empezaban a tener un mayor protagonismo en los conjuntos.¹⁵⁴⁴ Por ejemplo, fray Pablo Nassarre hacia 1700 describió ampliamente las características de varios instrumentos en su *Escuela música según la práctica moderna*, que aunque su título ostenta un aire de vanguardismo, su obra corresponde al auge del barroco musical del siglo XVII. En ella privilegió y fomentó el uso, por ejemplo, de los instrumentos “antiguos” arriba mencionados, además de otros “modernos” como las cuerdas frotadas y clavicordios, pero no contiene referencias a los oboes y las trompas.¹⁵⁴⁵ El autor clasifica los instrumentos musicales según la producción de sonido, y los separa en tres grupos:

- A) Los de “sonido natural” (voz humana –canto–).
- B) Los de cuerda: en los que agrupa al arpa, vihuela de mano, lira, cítara, violín, violón, clavicordio.
- C) Los de viento, a los que llama “orgánicos o flatulentos”, y entre ellos se encuentran el bajón, chirimía, flauta, trompeta, órgano, orlo y corneta, entre otros.¹⁵⁴⁶

Si a la voz humana le llama “de sonido natural”, a los de cuerda y de viento los identifica como de sonido “artificial”, debido a que constituyen una extensión del cuerpo humano como productor de sonoridades.

Contrario a lo expresado por Nassarre, por esos mismos años Francisco Valls publicó su *Mapa armónico*, y en la amplia variedad de ejemplos mu-

¹⁵⁴⁴ Dicha transformación fue especialmente más visible en las capillas religiosas: conventuales y catedralicias.

¹⁵⁴⁵ Véase Leza (edit.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4: *La música en el siglo XVIII*, FCE, España, p. 132.

¹⁵⁴⁶ Pablo Nassarre, *Escuela música según la práctica moderna* [1723], tomo II, Herederos de Manuel Román, Impresor de la Universidad, Zaragoza, Edición facsimilar de la Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, España, 1980, pp. 458-481.

sicales que contiene, en una actitud claramente vanguardista no incluyó los instrumentos considerados “antiguos”, incluso ni los que él mismo utilizó en sus propias composiciones años atrás.¹⁵⁴⁷ En su lugar, ofrece en sendos apartados valiosos consejos para combinar con las voces “varios instrumentos” como “violines, obueses, flautas, clarines, trompas de caza”, señalando que algunas de estas combinaciones son muy del estilo de “los italianos”.¹⁵⁴⁸

Más que sólo acompañar y doblar las voces, los consejos de Valls¹⁵⁴⁹ muestran un claro desarrollo de los instrumentos, diferenciado del tratamiento de las voces, como lo es el ejemplo del Motete solo con violines a Nuestra Señora,¹⁵⁵⁰ en el que los violines desarrollan pasajes incluso independientes entre ellos mismos, de marcado dinamismo cercano a los pasajes operísticos de registros sumamente agudos cuya ejecución requeriría la destreza de un instrumentista virtuoso.

Basten por ahora estos dos ejemplos de Nassarre y de Valls para ilustrar un hecho que nos resulta de primera importancia: que la transición entre los siglos XVII y XVIII constituye un periodo fundamental para la modernización de las capillas musicales novohispanas. De esta transformación se desprenden dos puntos fundamentales: Primero, que estos instrumentos aerófonos en el periodo pre-moderno (siglos XVI-XVII) no gozaban aún de “autonomía” alguna que les diera una presencia notable y destacada en la estructura musical. Si bien no hemos tenido total acceso a las fuentes musicales (acervo musical) del siglo XVII guadalajareño ni michoacano, como para analizar con detalle el papel y función de estos instrumentos (lo que sí hemos hecho para la música del siglo XVIII), no resulta difícil deducir con lo conocido hasta ahora, que la principal función de estos instrumentos, en su mayoría, fue doblar o sustituir las voces del canto,¹⁵⁵¹ con el único fin de dar más cuerpo a las partes cantadas por el coro y mantener una afinación más precisa. Los documentos administrativos de ambas catedrales registran a numerosos instrumentistas, pero en las obras musicales no aparecen escritas las partes para tales instrumentos (chirimías, sacabuches,

¹⁵⁴⁷ Leza (edit.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4..., pp. 132-133.

¹⁵⁴⁸ Francisco Valls, *Mapa armónico práctico. Breve resumen de las principales reglas de música, sacado de los más clásicos autores especulativos y prácticos, antiguos y modernos*, h.1742, fols. 172f-175v. Disponible en Biblioteca Nacional de España: <http://bdh.bne.es/bne/search/Search.do?> Consultado en 12 de agosto de 2017.

¹⁵⁴⁹ Barquera y Arroyo, *Ciencia y arte en la música de los siglos XVII al XVIII...*, p. 38.

¹⁵⁵⁰ Valls, *Mapa armónico práctico...*, fol. 176f-179f.

¹⁵⁵¹ Leza (edit.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4..., p. 126.

bajones, cornetas, o el arpa),¹⁵⁵² incluso tampoco aparecen en las primeras décadas del siglo XVIII, aun cuando estos se seguían utilizando aunque de manera esporádica. Esta idea la llevamos aún más allá: la incorporación a las capillas de la nueva instrumentación “moderna” (cordófonos frotados, oboe, fagot, flauta traversa...) fue gradual, al grado de que estos nuevos instrumentos cumplieron en un inicio las mismas funciones que los anteriores, es decir, apoyar a las voces del canto. El salmo *Letatus sum* para ocho voces y dos coros,¹⁵⁵³ de Giovanni Battista Bassani (1657-1716), que se resguarda en la catedral de Guadalajara, podría ser un ejemplo de esto cuando notamos que el violín primero responde como un efecto espejo a lo cantado por el tiple primero, y sólo después de varios compases el instrumento desarrolla pasajes de una cierta “autonomía”. Otro ejemplo coetáneo (1730’s) es la obra anónima en la capilla vallisoletana *Al festejo plausible venid*,¹⁵⁵⁴ para voces y violines. Estos fueron incorporados bajo un tratamiento que tampoco refleja aún un desarrollo del todo independiente de las voces, aunque en algunos pasajes está claramente sugerido. La fuerza de gravedad melódica de las voces todavía termina por imponerse. Pero aun así, el desprendimiento instrumental, como un proceso de independencia armónica y melódica, está latente en estas obras del primer tercio del siglo XVIII. Su escritura revela una insinuación hacia un “lenguaje idiomático” de los instrumentos que por estos años empezó a desarrollarse de manera cada vez más notoria.¹⁵⁵⁵

¹⁵⁵² En el caso del arpa, en la catedral de Guadalajara sólo hacia principios del XIX aparece escrita como *obligada* en los papeles de música. En cambio, en la catedral vallisoletana la parte de arpa aparece en dos obras de Gavino Leal: *Lamentaciones para el miércoles santo*, escrita para violones, bajón, clavecín y dos coros. AMCM, Carpeta 186-A. Y la otra es el *Miserere*, escrito para “...violines, oboe, bajones, arpa, clave y violón”. Violeta Paulina Carvajal Ávila, “Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal”, Tesis de Licenciatura en Música (Musicología), Conservatorio de Las Rosas, A.C., 2007, p. 116.

¹⁵⁵³ AHAG, Fondo musical, GDL0094.

¹⁵⁵⁴ AMCLR, Anónimo, *Al festejo plausible venid*, carpeta 58.

¹⁵⁵⁵ Algunas de las obras del mencionado Bassani (1657-1716) muestran cómo los violines primeros encabezan el desarrollo sumamente colorido de exigente destreza en su ejecución. Otras obras de su autoría, más conservadoras, como el cántico *Magnificat a ocho voces*, para dos coros, evidencia un tratamiento de homofonía más cercano al canto llano, e incluye el *Acompañamiento*, que seguramente se ejecutó con el órgano, o tal vez con el arpa. Este breve pero importante repertorio de Bassani es un ejemplo claro de esa transición sonora y formal a la que nos hemos referido.

Sobre esta idea, Leza sostiene que, para el caso de la música en la península ibérica, “no existía una concepción instrumental independiente del tejido vocal que pudiera considerarse un embrión de la orquesta”.¹⁵⁵⁶ De este modo, los antiguos instrumentos constituyeron una extensión de la voz cantada, y paulatinamente fueron sustituidos por los modernos, que empezaron cumpliendo las mismas funciones que los antiguos, pero al mismo tiempo pregonaron su independencia que finalmente lograron. Al respecto, Storr opina que “los primeros instrumentos musicales eran imitadores melódicos de la voz humana”.¹⁵⁵⁷ Sólo con el paso de los siglos, la música llegó a entenderse como una serie de sonidos no relacionados con la voz e independientes de cualquier asociación verbal”.¹⁵⁵⁸ Llama la atención que este fenómeno haya sucedido mucho más tarde de lo que se creía.

El segundo punto, consecuencia del anterior, es que esta transformación sonora está estrechamente vinculada al surgimiento del concierto moderno (música instrumental),¹⁵⁵⁹ es decir, diferenciado de la música vocal y con un alto nivel de protagonismo en la vida musical. Como se dijo líneas arriba, en el caso de la música sacra, la incorporación de largos pasajes instrumentales en la misa generó la llamada misa concertante, que muchas veces sólo contenía el Kirie y el Gloria porque el resto eran pasajes instrumentales.¹⁵⁶⁰ Esta misa entró en frontal disputa con la interpretación de la misa tradicional. Y aunque en la práctica novohispana las obras analizadas revelan un notable equilibrio entre las partes propias del ritual y las musicales, no es menos cierto que la música llegó a convertirse en el principal factor de asistencia de los fieles a la iglesia, como un espectador que asiste al teatro a deleitarse con la música de su preferencia. Así lo expresó desde el siglo XVI el arzobispo fray Juan de Zumárraga cuando

¹⁵⁵⁶ Leza (edit.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4..., p. 126.

¹⁵⁵⁷ Cfr. Pierre Schafer, *Tratados de los objetos musicales*, Alianza Editorial, España, 1996, p. 15. El autor, siguiendo a Hoffman, sostiene que la música, es decir, “las melodías que hablan el lenguaje superior del reino de los espíritus, no reposan más que en el seno del hombre”, no en la naturaleza.

¹⁵⁵⁸ Anthony Storr, *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, Paidós, España, 2002, p. 94.

¹⁵⁵⁹ Storr, *La música y la mente...*, pp. 43-44, 93-94.

¹⁵⁶⁰ Walter Hill, *La música barroca...*, p. 424.

escribió al rey que “más que por la predicación, los indígenas se han convertido por la música”.¹⁵⁶¹ Años después, el fraile dominico Thomas Gage (1603-1656), en su *The english-american: his travail by the sea and land* (Londres, 1648), expresó que en la ciudad de México, la “música es tan exquisita en ella, que me atrevo a afirmar que las personas acuden a las iglesias más por el deleite de la música que por el gusto de servir a Dios”.¹⁵⁶²

Más allá de si es verdad o no lo antes citado, la música moderna fue resultado de una reinención con la que consiguió un nuevo status y prestigio que por derecho propio se ganó. Y aunque queda fuera de nuestro análisis, vale la pena señalar los alcances que la nueva instrumentación trajo a la música dieciochesca, tanto en la Vieja como en la Nueva España, pues dicho fenómeno musical a su vez dio origen a la creación de nuevos espacios diseñados especialmente para la audición musical instrumental,¹⁵⁶³ así como el aumento de la demanda y fabricación de los instrumentos.

Si el mayor “efecto sonoro” de la fastuosidad y cosmovisión del periodo barroco del siglo XVII fue la policoralidad (en la que las agrupaciones corales eran instaladas en diferentes puntos de la catedral¹⁵⁶⁴), el principal “efecto sonoro” del XVIII transgresor e innovador, fue la combinación tímbrica de los nuevos instrumentos incorporados a las capillas de las iglesias catedrales.¹⁵⁶⁵ La libertad modernizó el arte, y con ello, el artista desplegó un abanico amplio de formas musicales que marcaron el inicio de una música que abrió la senda a una nueva forma de interiorizar la devoción.

¹⁵⁶¹ En María Teresa Suárez, *La caja de órgano en Nueva España durante el barroco*, CENIDIM, México, 1991, p. 65, cita a S. Tattershall (1980).

¹⁵⁶² Robert Stevenson, “La música en el México de los siglos XVI-XVIII”, en Julio Estrada (editor), *La música de México*, tomo I: Historia. Periodo virreinal, UNAM, México, 1984, p. 44.

¹⁵⁶³ Michael Hurd sugiere que la “primera sala de conciertos pública de Europa” fue construida en Londres, en 1678. Por su parte, Nikolaus Pevsner sostiene que “el primer edificio del Reino Unido ideado con el único propósito de llevar a cabo interpretaciones musicales”, fue el Holywell Music Room de Oxford, erigido entre 1742 y 1748. Citado por Storr, *La música y la mente...*, pp. 93-94.

¹⁵⁶⁴ Eva María Tudela Calvo, “Antonio de Salazar (1650-1703) y los villancicos policorales: ¿Suenen, suenen clarines alegres? (1703)”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *I Coloquio Musicat: Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, México, 2006, pp. 105-106.

¹⁵⁶⁵ Ver capítulo IV: Los instrumentos musicales.

CONCLUSIONES GENERALES

I

Al principio de esta investigación y de este texto, nos propusimos un análisis comparativo entre ambas catedrales, principalmente en su práctica musical dieciochesca, con el fin de mostrar que el fenómeno de las catedrales novohispanas no fue un acontecimiento aislado, sino que éstas conformaron un entramado complejo que propició la construcción de significados con afectación mutua. Una de las apuestas fue evidenciar la intensa actividad musical en estas catedrales, contra la idea de que éstas habían permanecido poco activas debido a su relativo aislamiento geográfico, y que por ello sólo habían sido receptoras de los residuos musicales de las catedrales del centro del reino. Se ha evidenciado un valioso dinamismo que forma parte de un proceso de cambios no menos importante.

La notable transformación musical de la que se ha hablado muestra un cambio no sólo en su sentido formal y estético, sino en la propia conciencia del músico que la produjo, del músico que se reconoce libre ante un nuevo rumbo de su creación espiritual. La conciencia estética fue una de las más valiosas aportaciones filosóficas, resultado del proceso iniciado desde tiempos renacentistas y que en buena medida muchos se consideraban deudores de aquellos pensadores italianos.

Los elementos innovadores identificados en el repertorio forman parte de un complejo proceso de desacralización de la música religiosa, aunque parezca una expresión contradictoria. La tensión entre lo textual y lo musical fue un conflicto constante entre músicos y autoridades.¹⁵⁶⁶ No fue sólo la buena vo-

¹⁵⁶⁶ Ver Durán Moncada, *La escoleta y capilla de música...*, Apartado: “El músico y la música: Aspecto sobre historia de los conceptos”, pp. 194ss. Dos valiosos trabajos so-

luntad de las autoridades eclesiásticas o la sola complicidad de algún canónigo progresista, sino la insistencia y encono de los maestros de capilla lo que generó un torrente musical del que le resultó imposible a la Iglesia esquivarse. Los maestros de capilla (y algunos otros destacados compositores que nunca ocuparon este cargo) fueron como ángeles que crearon su música entre dos mundos: el profano y el sacro, de manera que las tentaciones de los adelantos técnicos, formales e instrumentales, aun siendo contrarios a los preceptos de la música litúrgica, terminaron seduciéndolos. Baste releer las insistencias de un Carlos Pera, Francisco Rueda o Gavino Leal, o los otros músicos que buscando ejercer sus múltiples habilidades y destrezas de ejecución, finalmente encontraron un espacio en la capilla.

Otro ejemplo de esta tensión entre lo moderno y lo antiguo se aprecia en el vocabulario propio de los contemporáneos cuando el cabildo guadalajareño se propuso reformar su Cartilla de coro, en 1747. En este documento se establecieron las festividades anuales y las obligaciones de los miembros del coro y la capilla. Para ello, el cabildo formó una comisión para elaborar dicha Cartilla y ordenó que se procediera con el

...método y orden que en todas las iglesias se acostumbran, arreglada a la antigua que esta Santa Iglesia ha usado, añadiéndole lo moderno que hasta aquí se está practicando, la que [una vez] hecha, se presente en este cabildo, y con la aprobación del ilustrísimo señor obispo, se impetere su conformación ante la católica majestad de nuestro Rey y señor que Dios guarde, para que siendo digna de su aprobación corra impresa y se ponga en observancia para instrucción de los señores capitulares actuales...¹⁵⁶⁷

Aunque hasta ahora se desconoce el documento aludido, es notorio el carácter normativo hacia todo el personal y los “demás ministros de coro de dicha Santa Catedral”, con el fin de lograr un “mayor aumento del culto divino”, sin perder la esencia fundacional de la tradición (“arreglada a la antigua”), pero que a su vez tendiera a modernizar la liturgia, lo que interpretamos como un reconocimiento

bre la compleja y complicada relación entre músicos y autoridades son: el ya citado de Torres Medina, *Los músicos de la catedral metropolitana...*; y Jorge Gómez Naredo, “Jerarquía y resistencia en la catedral tapatía: músicos y cabildo en la segunda mitad del siglo XVIII”, Tesis de Maestría en Historia, Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F., 2007.

¹⁵⁶⁷ AHAG, SC, AC, L11, 15 de abril de 1747, fol. 12v-13f. Cursivas y negritas son nuestras.

a las nuevas formas consensuadas por los capitulares (“añadiéndole lo moderno”). Esta actitud progresista contrasta con lo sucedido pocos años antes en la catedral vallisoletana, cuando el obispo Escalona y Calatayud, en 1732 emitió su Explicación de la cartilla de coro con el fin de corregir los excesos y modas que entorpecían el culto.¹⁵⁶⁸ Exigió la aplicación de la regla y hacer cumplir lo que ahí se manda, so pena de aplicar las multas y sanciones respectivas.

Es notorio el carácter disciplinario imperante que revela el relajamiento tanto de capitulares como de músicos y cantores. Insiste en el cuidado y observación de la vestimenta, la distracción y las ausencias de los cantores y canónigos, además de reiterar la obligatoriedad de la asistencia a determinadas fiestas y de las partes de la misa que deben ser cantadas irremisiblemente.¹⁵⁶⁹ La Iglesia católica, reconocida a sí misma como celosa guardiana de una tradición milenaria, el siglo XVIII la sorprendió más seducida por la innovación y la renovación. En ello, es altamente probable que la impronta criolla y nativa con la que fue recibida la cultura europea, haya jugado un valioso papel en la creación de la nueva realidad musical.¹⁵⁷⁰

II

Por otro lado, debemos reconsiderar que el proceso de emancipación de los músicos fue largo y accidentado.¹⁵⁷¹ En Europa, según Rosen, fue a mediados

¹⁵⁶⁸ AHCM, Sección Capitular, legajo 70, fols. 64-66.

¹⁵⁶⁹ AHCM, Sección Capitular, legajo 70, fol. 65f.

¹⁵⁷⁰ La composición étnica tanto del cabildo como de la capilla fue tema esencial en el proceso de modernización. Aun cuando durante los siglos XVI-XVII las capillas de Guadalajara y Valladolid habían contado con un gran número de músicos y cantores indios, mulatos y criollos, durante el XVIII se propusieron “depurarlas”, tal vez con el fin de contrarrestar el creciente libertinaje que imperaba. Véase AHAG, SG, LA, L8, 22 de agosto de 1719, Fol. 170f-171f. Y Ruiz Caballero, “La música religiosa en Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, p. 246.

¹⁵⁷¹ Tim Blanning explica lastimosamente que en Europa “a los compositores, los cantores y los músicos que trabajaban para los príncipes se les trataba como a los sirvientes que eran, y podían considerarse afortunados si no se les exigía que también trabajaran como ayudantes de cámara o lacayos...”. Tim Blanning, *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*, Ed. Acantilado, Barcelona, España, 2011, p. 29. Parece que en Nueva España no se llegó a tanto, pero lo cierto es que el epíteto de “sirviente” en las listas de trabajadores de la catedral, entre los que están los músicos, es como un fantasma que aparece de manera recurrente en la documentación. Véase *supra*: AHAG, “Salarios que se pagan a los sirvientes de esta Santa Iglesia Catholica...”, 1694.

del siglo XVIII cuando los compositores adquirieron cierto grado de “emancipación del patrocinio de la Iglesia y de las cortes a partir de una nueva fuente de ingresos: la venta de música impresa y el concierto público...”.¹⁵⁷² En los casos de Guadalajara y Valladolid la circulación de impresos fue en cierta medida posible durante todo el siglo gracias al comercio, pero fue sólo hasta finales XVIII y principios del XIX que las impresiones propias fueron realidad, debido a que la imprenta fue establecida en 1793 y 1827, respectivamente.¹⁵⁷³

Otro de los factores que jugó en favor de los compositores en este proceso de renovación fue el surgimiento nuevos temas en la literatura cantada, como las fiestas locales dedicadas a determinados patronos, en lo que influyó de manera importante el nombramiento de la virgen de Guadalupe como “patrona del Imperio en 1743”.¹⁵⁷⁴ Estos nuevos temas fueron proyectados a su vez en nuevas formas compositivas como la cantada, el aria y recitado (sin abandonar los villancicos). Otro factor decisivo fueron los cambios en el proceso enseñanza-aprendizaje y en las relaciones laborales y económicas entre músicos y autoridades, abordados en capítulos anteriores.

La constante movilidad de músicos y música entre las catedrales aquí estudiadas permite identificar claramente dos tradiciones musicales (además del canto llano) que convivieron durante casi todo el siglo. La tradición antigua vinculada a la polifonía española del siglo de oro por ello identificada como tradición castellana o española, referida aquí como estilo antiguo;¹⁵⁷⁵ y la tradición moderna, también identificado como “música suelta” o “música italiana”, de la que algunos declaraban cantar “con arte, gracia y dulzura”.¹⁵⁷⁶ Nos referimos al

¹⁵⁷² Federico Monjeau, *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*, Paidós, Argentina, 2004, p. 32.

¹⁵⁷³ Celia del Palacio Montiel, “La imprenta y el periodismo en las regiones de México (1539-1820)”, en *Comunicación y Sociedad*, núm. 2, julio-diciembre, 2004, pp. 161-184; y María Pilar Gutiérrez Lorenzo y Rebeca Vanesa García Corzo, “Influencias ilustradas: Reformas y transformaciones”, en Thomas Calvo y Aristarco Regalado Pinedo (coords.), *Historia del Reino de la Nueva Galicia*, UdeG, México, 2016.

¹⁵⁷⁴ Nelly Sigaut, “Un nuevo nicho para una nueva imagen”, en Arturo Camacho Becerra (coord.), *Morada de virtudes. Historia y significados en la capilla de la Purísima de la Catedral de Guadalajara*, El Colegio de Jalisco, México, 2010, pp. 67-68.

¹⁵⁷⁵ Algunos músicos al presentarse a solicitar plaza en la capilla, solían aclarar que eran no expertos en “música castellana o antigua”, como lo expresó el cantor Sebastián Santos Placeres, en 1729. Véase Carvajal Ávila, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid...”, p. 505.

¹⁵⁷⁶ Bernal Jiménez, “La música de Valladolid”, II, p. 166.

estilo moderno italiano, que desde la década de los años treinta del siglo XVIII empezó a cultivarse y en el que se desarrollaron estilos como el galante, hasta llegar a las formas operísticas y virtuosas del último tercio del siglo.¹⁵⁷⁷

III

Como se advierte a lo largo de esta investigación, las referencias empíricas indican que estas transformaciones sonoras deben ser entendidas como un triunfo que revolucionó la música tanto sacra como profana. Pero la pregunta sería en todo caso: ¿un triunfo de quién sobre qué? La respuesta tendría que desglosarse en varios sentidos. Primero, un declarado triunfo de la música sobre el texto, del instrumento sobre lo cantado, puesto que la instrumentación tomó un papel central y protagónico dentro de la propia construcción sonora. Segundo, esto indica un triunfo del gremio de los músicos frente a sus mecenas,¹⁵⁷⁸ que aunque algunos hayan mostrado cierta afinidad por las innovaciones en determinados periodos, en el fondo estaban conscientes de su responsabilidad como custodios de una tradición milenaria, cuya persistencia y sobrevivencia debía estar siempre al servicio de Dios, y no de las personas. Esto no debe impedir reflexionar sobre la idea de un posible proyecto de estos cabildos eclesiásticos, que en su relativo aislamiento geográfico (un poco fuera del alcance de la vigilancia metropolitana) y en su necesidad y obligación de cumplir con su misión evangelizadora, se vieron con amplia posibilidad y margen de aplicación de sus decretos y constituciones, privilegiando el funcionamiento de facto de todo el aparato ritual-litúrgico, sobre las limitaciones prácticas presentadas.¹⁵⁷⁹ Incluso en algunos casos podría destacarse el gran afecto que algunos obispos mostraron hacia la música, como el caso de Escalona y Calatayud (1725-1737) y

¹⁵⁷⁷ Ruiz Caballero, “La música religiosa en Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, p. 259.

¹⁵⁷⁸ Tenenti, *La Edad Moderna...*, p. 354.

¹⁵⁷⁹ Waisman sostiene que “Las bases de la organización política y religiosa, de los derechos y obligaciones de los naturales, del sistema impositivo, todas quedaron establecidas hacia 1600, por la acción o incluso por la indecisión de la Corona —ya que muchos de los problemas para los que Felipe II no encontró solución satisfactoria quedaron para siempre en un estado de suspensión, en el que la práctica y no una normativa legal guiaba el curso de acción—.” Leonardo J. Waisman, “La América española: Proyecto y resistencia”, en John Griffiths y Javier Suárez-Pájares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II. Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVII*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), España, 2004, p. 506.

Sánchez de Tagle (1757-1772) en Michoacán, o Gómez de Parada (1725-1751) y fray Antonio Alcalde (1771-1792) en Guadalajara. La combinación de estos elementos marcó un interesante escenario en la construcción de esta cultura musical como un triunfo de estas catedrales en el que nos decantamos por destacar en esta investigación el papel y la labor del músico, como se ha sostenido, aunque no como factor único.

Por otra parte, nos volvemos a preguntar ¿quiénes ganaban con esta transformación musical? Nos queda claro que el arte musical en sí fue el principal beneficiado, y con ello los músicos quienes se configuran en este entramado como artífices de una nueva concepción de las “bellas artes”.¹⁵⁸⁰

Ahora bien, como se abordó en el capítulo IV, sobre la dinámica de los instrumentos musicales, esta idea de triunfalismo permea distintos ámbitos de la cultura novohispana y de su proceso innovador. Para autores como Emili Male está claro que el mencionado Concilio de Trento (1545-1563), en su larga lucha contra el protestantismo estableció el germen triunfalista a través de normas disciplinarias y devocionales pero también a través del arte.¹⁵⁸¹ En pintura, por ejemplo, aumentó la producción de cuadros alusivos a los triunfos de la virgen y los santos (san Pedro, san Pablo...),¹⁵⁸² además de los conocidos triunfos de los ángeles y arcángeles.¹⁵⁸³ Se podría pensar incluso como lo hace Ortega y Medina¹⁵⁸⁴ con respecto de vincular a Trento como parte de un proceso de modernidad,¹⁵⁸⁵ y en este sentido pensar un macro triunfo de la iglesia católica sobre el naciente protestantismo, como lo sugiere Male. Lo cierto es que este proceso se presenta como una serie de triunfos que finalmente inciden en una nueva concepción del arte y del artista. Hablar pues de esta transformación sonora y formal de la música de estas catedrales como un triunfo, supone articular un amplio proceso que en su nivel micro pudimos detectar con claridad en la práctica musical dieciochesca.

¹⁵⁸⁰ Véase Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, España, 2004.

¹⁵⁸¹ Emile Male, *El arte religioso. Del siglo XII al siglo XVIII*, FCE, México, 1952, pp. 160-161.

¹⁵⁸² Nelly Sigaut, “El uso de la emblemática en un programa catedralicio”, en Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal (eds.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, El Colegio de Michoacán, Conacyt, México, 2002, p. 123.

¹⁵⁸³ Véase Nelly Sigaut, “La música celestial en la catedral de México”, en *Entre cielos e infiernos: memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz, Bolivia, Fundación Visión Cultural, 2010.

¹⁵⁸⁴ Ortega y Medina, *Reforma y modernidad*, p. 143.

¹⁵⁸⁵ Cfr. Guillermo Zermeño, “Historia, experiencia y modernidad en Iberoamérica, 1750-1850”, pp. 551-553.

IV

Otro aspecto que se defiende en este trabajo es que la naturaleza de estos recintos debe ser explicada a partir de su propia realidad y de sus propias experiencias, más que a partir de modelos que explican otras realidades en otras latitudes. Es decir, los referentes empíricos que nos detallan la cotidianidad de sus músicos y los mecanismos por los que en estas catedrales se construyó un complejo sistema litúrgico-musical, son las evidencias de las que debemos partir para conocer sus procesos históricos y lo poco o mucho que éstas hayan logrado, y no medir tales logros considerando solamente si en ellas se interpretó música de tales o cuales compositores de renombre. La realidad propia e inmediata a estas catedrales fue la que mayor significado cobró para ellas mismas, aunque siempre con el deseo de proyectarse y de figurar entre las grandes catedrales de la cristiandad. Esto se evidencia con el hecho de que el carácter de relativo aislamiento geográfico de éstas no fue impedimento para que se estuviera al día en los adelantos tecnológicos y musicales, en autores progresistas, así como en repertorio y tratados en los que se discutían las ideas tanto innovadoras como conservadoras del quehacer musical. En las bibliotecas de algunos de estos músicos figuraron autores como Cerone, Nassarre, Valls, Torres, Bermudo, entre otros, evidenciando con ello esa preocupación por mantener actualizado el oficio, tanto en lo práctico como en lo teórico.

El problema histórico planteado al inicio, en la Introducción general, se intentó aclarar en la medida en que fueron contrastadas las normas y las prácticas, de lo cual devino esta caracterización de ambas catedrales. Valladolid siempre tuvo presente (por lo menos hasta fines del siglo XVIII) el conflicto de confrontarse al mismo tiempo con la diócesis de México y de la Guadalajara, sea por problemas de jurisdicciones o de facultades, hasta que finalmente el veredicto terminó beneficiando a Guadalajara, la que en repetidas ocasiones hizo valer su condición de sede de la Real Audiencia, así como poseedora de un inmenso territorio que gobernó civil y eclesiásticamente. Valladolid aplicó sus amplios recursos económicos para conformar una capilla fastuosa, perfectamente cuidada y atendida, procurando que los dineros no fueran impedimento para desmerecer el lucimiento de la liturgia, aunque en algunas ocasiones Guadalajara pudo detectar ciertas flaquezas de la michoacana, y aprovechó para “hacer conveniencia” y lograr atraer a músicos, pese a su mayor lejanía geográfica respecto al centro del reino.

Ambas catedrales experimentaron un notable crecimiento durante el siglo XVIII, con altibajos que cada una debió enfrentar con sus propios recursos. Hacia el primer tercio del siglo fue notable una etapa de marcados intercambios entre ambas catedrales, de carácter local y regional. De ello se destaca el impor-

tante “repliegue”¹⁵⁸⁶ experimentado por ambas, en el que se apostó de manera importante por los recursos propios, ya sean locales o regionales (“escuela local”), que en el caso de la guadalajarensis, la escoleta tuvo un papel fundamental en la preparación de sus propios músicos. Por otra parte, la composición étnica de las capillas mostró una destacada presencia nativa y afrodescendiente, atrayendo además un importante número de músicos de zonas aledañas a las ciudades.

En la medida que avanzó el siglo, en un segundo momento a partir de la década de 1730, aumentó el intercambio pero también con el resto de las catedrales del reino. Ambas apostaron por impulsar la actividad artística y musical al atraer a músicos de Puebla, Toluca y ciudad de México, así como la presencia de músicos peninsulares e italianos. Uno de los tópicos elegidos para mostrar esta competencia entre ambas catedrales, fue su preocupación por poseer “el mayor, mejor y más perfecto órgano de todo el reino”, como quedó dicho, y fue el templo michoacano el que dio mayor muestra de grandeza al superar su órgano al guadalajarensis, construidos ambos por el mismo artífice. Michoacán mostró pues, una constante preocupación por elevar la calidad de sus músicos y su capilla, reformando sus estatutos y sus formas de culto, así como fomentado diversas expresiones artísticas. Fue tal vez su etapa de mayor esplendor musical, que concluyó con el largo magisterio de Gavino Leal, en 1750.

Por otra parte, Guadalajara había adelantado a Valladolid en la renovación de sus cantoriales con un proyecto sistemático de elaboración iniciado desde la década de 1720, y durante treinta años aproximadamente, bajo el pincel de Sebastián Carlos de Castro y Juan de Dios Rodríguez Coronado, quienes elaboraron alrededor de una veintena de libros de coro que actualmente conforman la parte más exquisita de la colección. Por su parte, la sede michoacana, aunque algunos de los libros de coro que resguarda son del siglo XVI y XVII, la mayor actividad de copiado y elaboración se realizó hacia finales del XVIII.¹⁵⁸⁷

¹⁵⁸⁶ Término utilizado por Mazín, “La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de Valladolid de Michoacán (siglos XVI-XVIII)”, p. 211. El autor detectó una marcada competencia entre las dos catedrales, principalmente en lo que él llamó una “primera etapa” para la catedral de Valladolid, registrada cronológicamente entre 1580 y 1632, aproximadamente. En nuestra investigación se detectó que esta notable competencia se prolongó por varias décadas más, hasta ya entrado el siglo XVIII.

¹⁵⁸⁷ Mary Ann y Harry Kelsey, *Inventario de los libros de coro de la Catedral de Valladolid-Morelia*, El Colegio de Michoacán, Consejo de Cultura de la Arquidiócesis de Morelia, México, 2000, p. 10. En esta misma obra véase la “Introducción” de John Koegel, p. 15.

Hacia la segunda mitad del siglo, la sede michoacana dio un gran paso en materia musical al establecer el Colegio de infantes (1765), que se convirtió en una valiosa institución productora de músicos y cantores, o como lo expresa su principal estudiosa, la Dra. Carvajal, fue un “semillero de la tradición musical de la Catedral”.¹⁵⁸⁸ En el templo tapatío esta función la cumplió la mencionada escoleta, con todos sus altibajos, y para la fundación de su colegio de infantes tuvo que esperar hasta el siguiente siglo.

Fueron Francisco Rueda en Guadalajara (1750-1769), y Juan de Mendoza en Valladolid (1750-1770), quienes continuaron el proceso de importantes transformaciones sonoras y formales en sus respectivas capillas, justo cuando en la catedral de México se encontraba el más importante compositor de este periodo, y que lo fue para toda la etapa novohispana: Ignacio Jerusalem y Stella (1750-1769). Luego de este tercer momento y tras la muerte de estos maestros de capilla, fue la de Valladolid la que mostró un fuerte rezago en producción musical local bajo la dirección de Carlos Pera, aunque en otros aspectos registró notables logros como el aumento de número de músicos en la capilla. Mientras que su producción musical dependió de la provisión bajo contrato de Antonio Juanas (maestro de capilla de la catedral de México), Guadalajara contó entre sus músicos a los hermanos José María Placeres (1770-1773) y Miguel Placeres (1775-1803), además de Pedro Regalado Támez, quienes compusieron una importante cantidad de obras para la catedral. Estos autores, junto con la producción de Rueda, constituyen la mayor presencia de autores en el repertorio guadalajareño, cerrando así un siglo de valiosos contrastes e importantes contribuciones a la historia de la música litúrgica regional novohispana.

Los dos recintos mostraron un importante periodo de florecimiento hacia la primera mitad del siglo, cuando ambos realizaron su Dedicación y Consagración, en el marco de una relativa estabilidad económica que también les permitió construir los órganos más grandes que habían poseído. Se detecta también periodos de una notable armonía entre el cabildo y los obispos, lo que seguramente influyó en el funcionamiento y el crecimiento, así como en una mayor atención a la música.

Los conflictos entre las diócesis de Valladolid y Guadalajara que finalmente generó la adición del territorio a Guadalajara, hicieron que ésta experimentara un florecimiento prolongado, incluso de manera más marcada hacia el último tercio del siglo XVIII, según lo apuntó Serrera Contreras.¹⁵⁸⁹

¹⁵⁸⁸ Carvajal, “El Colegio de Infantes del Salvador y Santos Ángeles...”.

¹⁵⁸⁹ Serrera, *Guadalajara ganadera. Estudio regional...*, pp. 144ss.

Todas estas tensiones y complejas relaciones políticas y económicas entre ambas ciudades y su catedral, lejos de resolver problemas “residuales” y marginales del reino, terminaron creando un poderoso eje Guadalajara-Valladolid por el que circularon amplios saberes humanísticos y científicos en ambos sentidos, además de toda una vasta cultura material que dio origen a un centro articulador de una amplia región con características propias, con una tradición musical renovada con elementos modernos, como lo hicieron otras urbes del viejo y del Nuevo Mundo.

La pregunta central de este trabajo, así como su hipotética respuesta inicial, permiten caracterizar y constatar estas relaciones musicales intercatedralicias como una rica producción de sentido, de conocimiento, de materia cultural y artística, y con un gran dinamismo. Esta realidad musical que tanto se ha referido en esta investigación, no fue pasiva ni estuvo determinada solamente por el cumplimiento puntual de lo indicado por la norma, sino que fue definida por una libertad pragmática encabezada por músicos que lograron dibujar un amplio panorama de posibilidades futuras, para beneficio de la propia práctica musical.

En el sentido en que Elliot se pregunta: “¿qué es lo que buscamos cuando intentamos comparar?”.¹⁵⁹⁰ Una de las respuestas sería: semejanzas y diferencias. Ante el mismo problema de ambas catedrales, de suministrar música y músicos y demás elementos para su liturgia, Valladolid contó siempre con el factor económico que le permitió adquirir música de cierto reconocimiento a nivel del reino, aun cuando no tuviera entre las filas de la capilla a un músico diestro en composición. El maestro de capilla de la catedral de México, Antonio Juanas, vino a resolver este problema. Por su parte, en el mismo periodo (finales del siglo XVIII) Guadalajara fue cuando tuvo en su capilla a uno de sus músicos más productivos: Miguel Placeres. En este mismo sentido, pero en otro rubro, el poder económico de Valladolid, no igualado por Guadalajara en ningún momento del periodo estudiado, parece haber sido compensado por ésta en cierta medida a través de dos factores fundamentales: 1) la Real Audiencia, cuya influencia otorgó poder y capital político a las élites guadalajarenses, con miras a consolidar un proyecto regional fuerte; y 2) el vasto territorio de su diócesis que a la larga (final del siglo) requirió un aparato eclesiástico más complejo para su administración, de manera fue convirtiendo lentamente a la ciudad en una entidad que demandó mayores servicios para atender a un mayor número de personas. Esto a su vez propició el establecimiento de la Universidad (1792)

¹⁵⁹⁰ Elliot, “Historia comparativa”, p. 235.

y de la imprenta (1793), elementos de los que careció Valladolid durante todo el siglo XVIII.

Para finalizar valga esta última reflexión: dentro de estas posibilidades reales para la música religiosa se encontraba el tremendo problema de la sacralidad y la profanidad, que en más de una ocasión ocupó la mesa de discusión entre autoridades, músicos y otros artífices, pues para la sonoridad de la liturgia la música no era un simple ornamento sino un instrumento central de comunicación divina,¹⁵⁹¹ y los músicos aquí estudiados estaban plenamente conscientes de ello. Aun cuando el texto (salmos, himnos...) siempre encontró un sentido más profundo cuando se acompañaba de la música, la música misma en su función psicológica es un “arte independiente” que por sí sola puede estimular las emociones y la voluntad, sin que necesariamente se tenga que hacer acompañar de la palabra cantada.¹⁵⁹² En este sentido, la música suele tener un efecto emocional mayor y más rápido que el que produce la palabra en sí, de manera que se vuelve un medio eficaz que facilita la evangelización y devoción. En ello radicó la explotación racional de su inmenso potencial. Mircea Eliade sostiene que “...el mundo profano en su totalidad, el cosmos completamente desacralizado, es un descubrimiento reciente del espíritu humano... la desacralización caracteriza la experiencia total del hombre no religioso de las sociedades modernas...”.¹⁵⁹³ Y agrega: “Así como la naturaleza es el producto de una secularización progresiva del cosmos obra de Dios, el hombre profano es el resultado de una desacralización de la existencia humana...”.¹⁵⁹⁴ La producción musical, dieciochesca y moderna, supuso el inicio de una música todavía sacra, aunque cada vez menos litúrgica y tal vez más humana.

¹⁵⁹¹ Elie Siegmeister, *Música y Sociedad*, (1938) Siglo XXI, México, 1980, pp. 28-33.

¹⁵⁹² Arthur Schopenhauer, *Pensamiento, palabra y música*, Biblioteca EDAF, España, 2003, pp. 177-178.

¹⁵⁹³ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, (1957) Paidós, España, 1998, p. 16.

¹⁵⁹⁴ Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 149.

ARCHIVOS CONSULTADOS

ARANG	Archivo de la Real Audiencia de Nueva Galicia (Guadalajara, Jalisco, México).
ACCMM	Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (Ciudad de México).
AGI	Archivo General de Indias, Sevilla (España).
AGN	Archivo General de la Nación (México).
AHAG	Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (Jalisco, México).
AHCG	Archivo Histórico de la Catedral de Guadalajara (Jalisco, México).
AHCM	Archivo Histórico de la Catedral de Morelia (Michoacán, México).
AHMM	Archivo Histórico Municipal de Morelia (Michoacán, México).
AHEJ	Archivo Histórico de Estado de Jalisco (México).
AIPG	Archivo de Instrumentos Públicos de Guadalajara (Jalisco, México).
AMG	Archivo Municipal de Guadalajara (Jalisco, México).
AMHCR	Archivo Musical Histórico del Conservatorio de las Rosas (Morelia, Michoacán, México).
AMCM	Archivo Musical de la Catedral de Morelia (México)
AHSMG	Archivo Histórico del Sagrario Metropolitano de Guadalajara (Jalisco, México).
APSMM	Archivo Parroquial del Sagrario Metropolitano de Morelia (Michoacán, México. Consultado en www.familysearch.org).
BPEJ	Biblioteca Pública del Estado de Jalisco (México).

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Rodolfo, “Frailes a la defensiva: la imposición del subsidio eclesiástico en el arzobispado de México a principios del siglo XVIII”, en *Letras Históricas*, núm. 9, Otoño 2013-invierno 2014.
- Alcalde, Antonio, *El canto de la misa*, Sal Terrae, Santander, 2002.
- Álvarez Moctezuma, Israel, “*Civitas templum*. La fundación de la fiesta de corpus”, en Montserrat Galí Boadella y Morelos Torres Aguilar (eds.), 3° Coloquio *Musicat. Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi*, UNAM-BUAP, México, 2008.
- _____, “Rumores de papel. Indicios y reconstrucciones de los instrumentos (y sus ministriles) en la Catedral Metropolitana de México”, en Lucero Enríquez (edit), *IV Coloquio Musicat, Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009.
- Ann, Mary y Harry Kelsey, *Inventario de los libros de coro de la catedral de Valladolid-Morelia*, El Colegio de Michoacán, Consejo de Cultura de la Arquidiócesis de Morelia, México, 2000.
- Antúnez, Francisco, *La capilla de música de Durango. Siglos XVII y XVIII*, impreso por el autor, México, 1970.
- Arasse, Daniel, “El artista”, en Michel Vovelle (y otros), *El hombre de la Ilustración*, Alianza Editorial, España, 1992.
- Aretz, Isabel (relatora), *América Latina en su música*, Ed. Siglo XXI, 1977.
- Argullol, Rafael, *Tres miradas sobre el arte*, Icaria Editorial, España, 1985.
- Ayarra Jarné, José Enrique, *La música en la catedral de Sevilla*, Obra Cultural de la Caja de ahorros Provincial San Fernando, Sevilla, 1976.
- Baqueiro Foster, Gerónimo, *Historia de la música en México*, tomo I, 3ts, SEP, INBA, México, 1964.
- Barrington Moore Jr., *La injusticia. Bases sociales de la obediencia y la rebelión*, UNAM, México, 1996.

- Barwick, Steven, *Sacred vocal polyphony in early colonial Mexico*, Tesis doctoral, Harvard University, 1949.
- Barzun, Jacques, *Del amanecer a la decadencia. Quinientos años de vida cultural en Occidente (De 1500 a nuestros días)*, Ed. Taurus, España, 2001.
- Basalenque, Diego, *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*, Morelia, Balsal, 1989.
- Bautista Plaza, Juan, *Música colonial venezolana*, Editorial Arte/Caracas, Caracas, 1958.
- Becerra Jiménez, Celina G y Rafael Camacho Escamilla, “Instrumentos musicales en la Catedral de Guadalajara en el siglo XVIII”, en 4° Coloquio Musicat, *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009.
- Becerra Tanco, Luis, *Felicidad de México*, Imprenta de Juan de Zúñiga, Madrid, 1745.
- Beltrando-Patier, Marie-Claire (dir.), *Historia de la música La música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días*, Ed. Espasa, España, 1997.
- Bernal Jiménez, Miguel, “La música en Valladolid de Michoacán”, en *Nuestra Música*, año VI y VII, núms. 23, 24 y 25, 1951-1952.
- _____, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid. Siglo XVIII*, Sociedad Amigos de la Música, Universidad Michoacán de San Nicolás, Editorial “Cvltvra”, Morelia, 1939.
- _____, *Los tres géneros de música sagrada*, Escuela Superior de Música Sagrada, Morelia, 1939.
- Berthe, Jean-Pierre y Óscar Mazín (edits.), *Reinar por ‘relación y noticia’. Cinco informes del obispado de Michoacán (1619-1649)*, El Colegio de San Luis, México, 2018.
- Blacking, John, *¿Hay música en el hombre?*, Alianza Editorial, España, 2015.
- Blanning, Tim, *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*, Ed. Acantilado, Barcelona, España, 2011.
- Boecio, *Sobre el fundamento de la música*, Ed. Gredos, España, 2009.
- Bombi, Andrea, *Entre tradición y modernidad. El italianismo musical en Valencia (1685-1738)*, Institut Valencià de la Música, España, 2011.
- Bone, Philip, *The guitar & mandolin. Biographies of celebrated players and composers for these instruments*, Schott & Co., London, 1914.
- Bourdieu, Pierre, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Anagrama, España, 2007.
- Brading, David, *Una Iglesia asediada: el obispado de Michoacán, 1749-1810*, FCE, México, 1994.

- Bukofzer, Manfred F., *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Alianza Editorial, España, 1947.
- Burgess, Clive y Andrew Wathey, “Cartografías del paisaje sonoro: la música sacra en las ciudades inglesas, 1450-1550” en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (edits.), Valencia, Universidad de Valencia, 2005.
- Burke, Peter, *¿Qué es historia cultural?*, Paidós, Barcelona, 2006.
- Butler, Albano, *Fiestas móviles, ayunos y otras observancias, y ritos anuales de la Iglesia Catholica*, Casa de la Viuda, e Hijos, Valladolid, 1791.
- Cabrera y Quintero, Cayetano, *Escudo de armas de México: celestial protección de esta nobilísima ciudad de la Nueva España y de casi todo el Nuevo Mundo, María Santísima, en su portentosa imagen del mexicano Guadalupe...*, Imprenta de la viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, México, 1746.
- Calabrese, Omar, *El lenguaje del arte*, Piados, Barcelona, España, 1982.
- Calvo, Thomas, “La jura de Fernando VI en Guadalajara (1747): de la religión real a la festividad”, en *Takwá*, núm. 8, Otoño 2005.
- _____, “Una pastora y su rebaño en las praderas del tiempo: catedral y ciudad”, Arturo Camacho Becerra (coord. gral.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo I, El Colegio de Jalisco, México, 2012.
- Camacho Becerra, Arturo, Patricia Díaz Cayeros y Daniela Gutiérrez, “Llamado a sermón. Sobre el reglamento de campanas de la Catedral de Guadalajara”, en Lucero Enríquez (ed.), 4° Coloquio Musicat: *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009.
- Camacho Becerra, Juan Arturo (coord.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, Tomo I, México, El Colegio de Jalisco, 2012.
- Camacho, Edmundo, “Método iconográfico en el estudio del arpa en la Nueva España”, en *Cuadernos de Iconografía Musical*, vol. 1, octubre de 2014, UNAM.
- Camino, Francisco, *Barroco. Historia, compositores, obras, formas musicales, discografía e intérpretes de la música barroca*, Ollero & Ramos Editores, España, 2002.
- Campos, Rubén M., “Los instrumentos musicales de los antiguos mexicanos”, en *Anales del Museo Nacional de Arqueología. Historia y Etnografía*, Época 5ª, Tomo I, No. 4, Tomo 20 de la colección, México, 1925.
- _____, *El folklore y la música mexicana*, SEP, México, 1928.
- Carpentier, Alejo, *El músico que llevo dentro*, Alianza Editorial, Madrid, [1987], 1995.
- _____, *La música en Cuba*, FCE, [1947], 1984.

- Carrera Stampa, Manuel, *Los Gremios de mexicanos. La organización gremial en Nueva España, 1521-1861*, Prólogo de Rafael Altamira, EDIAPSA, México, 1954.
- Carreras, Juan José, “De Literes a Nebra: La música dramática entre la tradición y la modernidad”, en Malcom Boyd y Juan José Carreras (edits.), *La música en España en el siglo XVIII*, Cambridge University Press, Madrid, 2000.
- _____, “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural” en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (edits.), Valencia, Universidad de Valencia, 2005.
- Carreño A., Gloria, *El Colegio de Santa Rosa María de Valladolid, 1743-1810*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, 1979.
- Carvajal Ávila, Paulina, “Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal”, Tesis de Licenciatura en Música en el área de Musicología, Conservatorio de Las Rosas, A.C., 2007.
- _____, “El Colegio de Infantes del Salvador y Santos Ángeles. Semillero de la tradición musical de la Catedral de Valladolid de Michoacán”, Tesis de Maestría, El Colegio de Michoacán, 2010.
- _____, “Tradiciones musicales en la Catedral de Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”, Tesis Doctoral: Ciencias Humanas: Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán, 2014.
- Castagna, Paulo, “Prescripciones tridentinas para la utilización del estilo antiguo y del estilo moderno en la música religiosa (1570-1903)”, Ponencia presentada en el I Congreso Internacional de Musicología (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, octubre, 2000). Traducción del portugués al castellano de Mónica Vermes.
- Castañeda, Carmen, *La educación en Guadalajara durante la Colonia, 1552-1821*, El Colegio de Jalisco-El Colegio de México- México, 1984.
- Castañeda, Daniel y Vicente T. Mendoza, *Instrumental precortesiano, tomo I.- Instrumentos de percusión*, Museo Nacional de Arqueología y Etnografía, México, 1933.
- Castro Gutiérrez, Felipe, *La extinción de la artesanía gremial*, UNAM, México, 1986.
- Castro Morales, Efraín, *Los órganos de la Nueva España y sus artífices*, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, Puebla, 1989.
- Céspedes del Castillo, Guillermo, *América Hispánica, (1492-1898)*, Fundación Jorge Juan Marcial Pons Historia, Madrid, 2009.
- Chamorro, Arturo, *Los instrumentos de percusión en México*, Colegio de Michoacán, CONACYT, México, 1984.

- Charles Pepe, Edward, "The Zaragozan organ builder Joseph Francisco Nassarre Cimorra (1701-1737): contributions towards a biography", *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, núm. 30, Zaragoza, España, 2014.
- Chartier, Roger, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución Francesa*, Gedisa, España, 2003.
- Claro Valdés, Samuel, *Oyendo a Chile*, Ed. Andrés Bello, Chile, 1979.
- Códice Sierra Texupán* de la Mixteca Alta de Oaxaca. Se trata de un libro de gastos del pueblo de Santa Catalina Texupán (1551-1564). Disponible en <http://bdmx.mx/documento/codice-sierra-texupan> Consultado el 13 de febrero de 2017.
- Colombres, Adolfo, *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento independiente*, Conaculta, México, 2014.
- Comisión Diocesana de Música Sacra, *La voz de la Iglesia. Sobre música sagrada*, Guadalajara, 1960.
- _____, *Música y liturgia*, Guadalajara, Jalisco, 1961.
- Concilio de Trento, El Sacrosanto y Ecuménico*, Imprenta de D. Ramón Martín Indár, Barcelona, 1847.
- Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V*, ilustrado y anotado por Basilio Arrillaga, edición de Mariano Galván Rivera, segunda edición en latín y castellano, Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, Barcelona, 1870.
- Concilio Provincial Mexicano IV [1771]*, Edición de Rafael Sabás Camacho, Imprenta de la Escuela de Artes, Querétaro, México, 1898.
- Concilios Provinciales Primero y Segundo, celebrados en la muy noble y muy leal ciudad de México, presidiendo el Ilmo. Y Rmo. Señor Don Fr. Alonso de Montúfar: En los años de 1555 y 1565. Dalos a luz el Ilustrísimo señor Don Francisco Antonio Lorenzana, arzobispo de esta Santa Metropolitana Iglesia*, 1768, Ciudad de México, Imprenta del Superior Gobierno, del Br. D. Joseph Antonio de Hogal, 1768.
- Contreras Arias, Guillermo, *Atlas cultural de México: Música*, SEP, INAH, Ed. Planeta, México, 1988.
- Cortés Hernán y Angélica Guerrero, *Acercamientos a la música del siglo XVIII en la catedral de Valladolid, hoy Morelia*, Catedral de Morelia Ed., México, 2013.
- Cuarto Centenario de la fundación del obispado de Guadalajara, 1548-1948*, Artes Gráficas, S.A., Guadalajara, Jalisco, 1948.
- Davies, Drew Edward, "El triunfo de la Iglesia: villancicos dieciochescos para san Pedro", en Patricia Díaz Cayeros (ed.), 2° Coloquio Musicat: *Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2007.

- _____, “Contrafactos y géneros discursivos”, en Lucero Enríquez Rubio (coord. y edit.), *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: Testimonios de innovación y pervivencia*, vol. I, UNAM, México, 2014.
- _____, “El repertorio italianizado de la catedral de Durango en el siglo XVIII”, en *I Coloquio Musicat: Música, catedral y sociedad*, UNAM, México, 2006.
- _____, “The italianized frontier: Music at Durango cathedral, español culture, and the aesthetics of devotion in eighteen-century New Spain”, Tesis Doctoral, Universidad de Chicago, EU, 2006.
- _____, “Villancicos from Mexico city for the Virgin of Guadalupe”, *Early Music*, vol. XXXIX, núm. 2, 2011.
- _____, “Villancicos y cantadas en la catedral de México”, en Lucero Enríquez, Drew Edward Davies y Analía Chernavsky, *Catálogo de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, vol. I: *Villancicos y cantadas*, UNAM, Adabi, Cabildo Catedral Metropolitano de México, Conacyt, México, 2014.
- _____, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, UNAM, IIE, ADABI, México, 2013.
- _____, “La armonía de la conversión: ángeles músicos en la arquitectura novohispana y el pensamiento agustino-neoplatónica”, en Lucero Enríquez (ed.), *4° Coloquio Musicat: Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009.
- Dávila Garibi, J. Ignacio, *Apuntes para la historia de la Iglesia en Guadalajara*, tomo III, vol. 2, Editorial Cvltura, T. G., S. A., México, D.F., 1963.
- De Covarrubias Orozco, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Luis Sánchez Impresor del Rey, Madrid, 1611.
- De Florencia, Francisco, *Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia (1694)*, Edición facsimilar de El Colegio de Jalisco, México, 1984.
- De Híjar y Ornelas, Tomás, “Las sedes provisionales de la Catedral de Guadalajara”, en Arturo Camacho Becerra (coord. gral.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo I, El Colegio de Jalisco, México, 2012.
- De la Cruz, Juan, *Música y Religión*, Editorial Monte Carmelo, Burgos, 1951.
- De la Mota Padilla, Matías, *Historia de la Nueva Galicia de la América septentrional (1742)*, UdeG, IJAH, INAH, México, edición de 1973.
- De la Rosa y López, Simón, *Los seises de la catedral de Sevilla*, Imprenta de Francisco de P. Díaz, Sevilla, 1904.

- De María y Campos, Armando, *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España (siglo XVI-XVIII)*, D. Costa-Amic, Editor, México, D.F., 1959.
- De Mendoza, Juan, *Letras de villancicos que se han de cantar en la santa iglesia catedral de la ciudad de Valladolid en los maitines de la solemne festividad de el nacimiento de Nuestro redemptor Jesu-Christo*, Imprenta del Ldo. Joseph de Jáuregui, México, 1768.
- De San Gerónimo, Manuel, *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen*, tomo VI, Impresor de su Majestad Gerónimo Estrada, Madrid, 1710.
- Del Palacio Montiel, Celia, “La imprenta y el periodismo en las regiones de México (1539-1820)”, en *Comunicación y Sociedad*, núm. 2, julio-diciembre, 2004.
- Del Palacio, Refugio, *La catedral de Guadalajara*, Artes Gráficas, S.A., Guadalajara, 1948.
- Delgado Parra, Gustavo, *Los órganos históricos de la catedral de México. Contexto histórico y análisis de su composición fónica*, UNAM, México, 2005.
- Díaz Blanco, José Manuel, “La empresa esclavista de don Pedro de la Barrera (1611): Una aportación al estudio de la trata legal de indios en Chile”, en *Revista Estudios Humanísticos. Historia*, núm. 10, 2011.
- Díaz Cayeros, Patricia, “El órgano de Félix Izaguirre y los organistas de la catedral de Puebla”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *I Coloquio Musicat: Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, México, 2006.
- _____, *Ornamentación y ceremonia. Cuerpos, jardín y misterio en el coro de la catedral de Puebla*, UNAM-IIE, México, 2012.
- Diez-Canedo Flores, María, “Perspectiva general de la flauta traversa en la Nueva España de 1700 a 1780: uso y repertorio. Estudio del cuaderno de flauta traversa *XII Sonatas a Solo Flauta, é Basso di Pietro Locatelli* y otros autores, México, 1759”, Tesis de Doctorado en Música, UNAM, México, 2014.
- Domínguez Michael, Christopher, *Vida de Fray Servando*, Ed. Era, Conaculta, INAH, México, 2005.
- Domínguez-Gutiérrez, Silvia (et al.), *Guía para elaborar una tesis*, McGraw Hill, México, 2009.
- Duforcq, Norbert, *Breve historia de la música*, FCE, México, tercera reimpresión 1981.
- Durán Moncada, Cristóbal, “Entre la norma y la práctica. Músicos y cantores en la catedral de Guadalajara, siglos XVII-XVIII”, en Anastasia Krutitskaya y Édgar Alejandro Calderón Alcántar (coords.), *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, UNAM, México, 2017.

- _____, “Los órganos de Nazarre de la catedral de Guadalajara, 1727-1730”, en 4° Coloquio Musicat, *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009.
- _____, “Música y músicos de la catedral de Guadalajara. Siglos XVI-XIX”, en Arturo Camacho Becerra (coord. gral.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo I, El Colegio de Jalisco, México, 2012.
- _____, *La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara (1690-1750)*, Universidad de Guadalajara, México, 2014.
- Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, Era Ed. México, 2013.
- Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, (1957) Paidós, España, 1998.
- Enkerlin P., Luise M., “La Iglesia ante una peste: el caso del matlazáhuatl (1736-1739) en Michoacán. Un primer acercamiento”, en Víctor Gabriel Muro (coord.), *Estudios Michoacanos VI*, El Colegio de Michoacán, México, 1995.
- Enríquez, Lucero y Raúl Torres, “Música y músicos en las actas de cabildo de la catedral de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 70, UNAM, México, 2001.
- Enríquez, Lucero, “¿Y el estilo galante en la Nueva España?”, en *I Coloquio Musicat: Música, catedral y sociedad*, UNAM, México, 2006.
- Enríquez, Lucero, Drew Davis y Analía Chernavsky, *Catálogo de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, vol. II: *Visperas, antifonas, salmos, cánticos y versos instrumentales*, UNAM, Adabi, Cabildo Catedral Metropolitano de México, Conacyt, México, 2015.
- _____, *Catálogo de obras de música del Archivo del cabildo Catedral Metropolitano de México*, vol. I: *Villancicos y cantadas*, UNAM, Adabi, Cabildo Catedral Metropolitano de México, Conacyt, México, 2014.
- Escoto Robledo, Eduardo, *Aires de Guadalajara. Historia del órgano tubular en la capital de Jalisco*, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, Jalisco, México, 2013.
- Esquivel Estrada, Noé Héctor y Adolfo Díaz Ávila (coords.), *El entrecruce de a racionalidad en el siglo XVIII novohispano: tradición, modernidad y ética*, UAEM, México, 2014.
- Estensoro, Juan Carlos, *Música y sociedad coloniales, lima 1680-1830*, Ed. Colmillo Blanco, Colección de Arena, Lima, 1989.
- Estrada, Jesús, *Música y músicos de la época virreinal*, SepSetentas, México, 1973.
- Estrada, Julio (editor), *La música de México*, 5 vols. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1984-1986.

- Eximeno, Antonio, *Del origen y reglas de la música, con la historia de su proceso, decadencia y restauración*, vol. III, Imprenta Real de Madrid. Edición facsimilar Ed. Maxtor, España, 2010.
- Febvre, Lucien, *El problema de la incredulidad en el siglo XVI. La religión de Rabelais*, UTEHA, México, 1959.
- Fernández de Santaella, *Dictionarium ecclesisticum*, Ed. Excudebat Mathias Gastius, Salamanca, 1561.
- Feyjoo y Montenegro, Benito Gerónimo, *Theatro Crítico Universal*, Tomo I, Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., Madrid, 1769.
- Flores Barba, Laura, “Diego de Cuentas, pintor de entresiglos en la Nueva Galicia (1654-1744)”, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, México, 2013.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 31° edición en español, 2001.
- Fubini, Enrico, *La estética de la música*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2008.
- _____, *Los enciclopedistas y la música*, Universitat de Valencia, Valencia, 2002.
- Furió, Vicenç, *Sociología del arte*, Ed. Cátedra, España, 2012.
- Galí Boadella, Montserrat, “Los paisajes del ritual sonoro en una ciudad episcopal novohispana”, en Montserrat Galí Boadella (coord.), *Rituales sonoros en una ciudad episcopal, siglos XVI-XIX*, Colección: Ritual Sonoro Catedralicio, Conacyt, Ciesas, BUAP, México, 2013.
- _____, “La fundación del Colegio de Infantes de Puebla en su contexto histórico artístico”, en Memoria del Coloquio Musicat: *Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, México, 2006.
- _____, (coord.), *El mundo de las catedrales novohispanas*, BUAP, México, 2002.
- Galindo, Miguel, *Historia de la música mexicana* (1933), Edición facsimilar del CNCA-CENIDIM-INBA, Colima, 1992.
- Gall, Francois, *La pintura galante francesa en el siglo XVIII*, FCE, México, 1953.
- García Ayluardo, C. (coord.), *Las Reformas Borbónicas, 1750-1808*, FCE, México, 2010.
- García Fraile, Dámaso, “Las calles y las plazas como escenario de la fiesta barroca”, en Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Universidad de Valencia, España, 2005.
- García-Abásolo, Antonio (coord.), *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*, Universidad de Córdoba, España, 2010.

- Gatta, Massimo, *Con decencia y decoro. La actividad musical de la Catedral de Durango (1635-1749)*, Universidad Juárez del Estado de Durango, México, 2015.
- Gembero Ustárroz, María y Emilio Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Editorial Universidad de Granada, España, 2007.
- _____, “Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): Estudio preliminar”, en María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Editorial Universidad de Granada, España, 2007
- Gembero-Ustárroz, María, “El mecenazgo musical de Juan de Palafox (1600-1659), obispo de Puebla de los Ángeles y virrey de Nueva España”, en Ricardo Fernández Gracia (coord.), *Palafox, Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII*, Universidad de Navarra, Pamplona, 2001.
- _____, “Las relaciones musicales entre España y América a través del Archivo General de Indias de Sevilla”, en Gérard Borrás (comp.), *Músicas, sociedades y relaciones de poder en América Latina*, UdeG, Guadalajara, 2000.
- Gomá, Isidro y Louis-Claude Fillion, *El Nuevo Salterio*, E. Subirana Edit., Barcelona, 1914.
- Gómez García, Zoila (ed.), *Musicología Latinoamericana*, Ed. Arte y literatura, La Habana, Cuba, 1984.
- Gómez Hoyos, Rafael, *Las Leyes de Indias y el Derecho eclesiástico en la América española e Islas Filipinas*, Tesis para obtener el grado de doctor en Derecho Canónico, Pontificia Universitas Gregoriana- Ediciones Universidad Católica Bolivariana, Colombia, 1945.
- Gómez Naredo, Jorge, “Jerarquía y resistencia en la catedral tapatía: músicos y cabildo en la segunda mitad del siglo XVIII”, Tesis de Maestría en Historia, Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F., 2007.
- Gómez, Maricarmen (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 2: *De los Reyes Católicos a Felipe II*, FCE, España, 2012.
- González Aktories, Susana y Gonzalo Camacho Díaz, *Reflexiones sobre semiología musical*, UNAM, Escuela Nacional de Música, México, 2011.
- González Valle, José V., “Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800”, en Malcom Boyd y Juan José Carreras (edits.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000.
- Gosálvez Lara, “Introducción al repertorio para violonchelo solista en España (siglos XVIII-principios del XIX)”, citado en Roubina, *El Responsorio “Omnes Moriemini...” de Ignacio Jerusalem. La primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico*, UNAM, México, 2004.

- Goy Diz, Ana, “La imagen de la catedral en la época colonial”, en Galí Boadella, (coord.), *El mundo de las catedrales novohispanas*, BUAP, México, 2002.
- Gracián, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, tomo I, Edición, introducción y notas de Evaristo Correa, Castalia Clásicos, Madrid, 1981.
- Grañén Porrúa, María Isabel, *Los grabados en la obra de Juan Pablos, primer impresor de la Nueva España, 1539-1560*, FCE-Adabi, México, 2010.
- Grout, Donald Jay y Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental*, tomo I, Alianza Editorial, España, 2001.
- Grout, Donald Jay, *A history of western music*, W.W. Norton & Company, Inc, USA, 1980.
- Gruzinski, Serge, *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*, FCE, México, 2015.
- Guerrero Ramírez, Angélica, *El órgano histórico en Michoacán. Aspectos documentales*, Edición de la autora, México, 2013.
- Gutiérrez Álvarez, José Antonio y Javier Marín López, “Ignacio Jerusalem en Ceuta (1787/38-1742): un músico ¿militar? napolitano en la costa norteafricana española”, en *Revista de Musicología*, vol. 42, núm. 1, 2019.
- Gutiérrez Haces, Juana (et al.), *Cristóbal de Villalpando*, Ed. Fomento Cultural Banamex, A.C., IIE-UNAM, Conaculta, México, 1997.
- Gutiérrez Haces, Juana, “Tradición, estilo y escuela en la historiografía del arte virreinal mexicano. Reflexión en dos tiempos”, en María Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces (editoras), *Primer Seminario de Pintura Virreinal: Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana, siglos XVI-XVIII*, UNAM, IIE, Fomento Cultural Banamex, A.C., OEI, Banco de Crédito del Perú, México, 2004.
- Gutiérrez Lorenzo, María Pilar y Rebeca Vanesa García Corzo, “Influencias ilustradas: Reformas y transformaciones”, en Thomas Calvo y Aristarco Regalado Pinedo (coords.), *Historia del Reino de la Nueva Galicia*, UdeG, México, 2016.
- Guzmán Bravo, *Los órganos gemelos de la catedral metropolitana de México*, UNAM, Escuela Nacional de Música, México, 2013.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1956.
- Hellwig, Karing, *La literatura artística española del siglo XVII*, Visor Dis., Madrid, 1999.
- Hernández Sánchez, Carlos José, “Los virreyes de la monarquía española en Italia”, en *Studia Historica: Historia moderna*, núm. 26, Universidad de Salamanca, 2004.

- Hernández Vaca, Víctor, *¡Que suenen pero que duren! Historia de la laudería en la cuenca de Tepalcatepec*, El Colegio de Michoacán, México, 2008.
- _____, “Tradiciones violeras españolas trasplantadas a la Nueva España. El caso de Texquitote, SanLuis Potosí, en 4° Coloquio Musicat, *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009.
- Hill, John Walter, *La música barroca. Música en Europa occidental, 1580-1750*, Akal Música, España, 2008.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, Crítica Barcelona, 2002.
- Hoppin, Richard, *La música medieval*, Ed. Akal, España, 2000.
- Isusi Fagoaga, Rosa, *La música en la catedral de Sevilla en el siglo XVIII: La obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*, vol. I (3 vols.). Tesis Doctoral por la Universidad de Granada, dirigida por la Dra. María Gembero Ustárroz, Granada, 2003.
- Krutitskaya, Anastasia, “Los villancicos y sus oyentes”, en Anastasia Krutitskaya y Édgar Alejandro Calderón Alcántar (coords.), *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, UNAM, ENES-Morelia, México, 2017.
- Anastasia Krutitskaya y Édgar Alejandro Calderón Alcántar (coords.), *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, UNAM, ENES-Morelia, México, 2017.
- Lafaye, Jacques, “Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Cortesano y disconforme”, en *Signos Históricos*, núm. 6, julio-diciembre, UAM-Iztapalapa, 2001.
- Lallemant, P., *Los salmos de David y cánticos sagrados interpretados en sentido propio y literal en una brevísima paráfrasis*, traducción de Jayme Serrano, Benito Cano impresor, Madrid, 1786.
- Lara Cárdenas, Juan Manuel, “El canto llano y el canto de órgano en la música novohispana”, en *Antropología*, Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 77, enero-marzo de 2005.
- _____, Juan Manuel, *Francisco López Capillas (ca. 1608-1674)*, en la Colección Tesoro de la Música Polifónica de México, XI, Vol. tercero, CENIDIM, México, 2002, pp. XIV-XV.
- Laris, José Trinidad, *De las cosas neogallegas*, s/e, Guadalajara, Jalisco, 1947.
- Latham, Alison (coord.), *Diccionario enciclopédico de la música*, FCE, México, 2009.
- Lazos, John G., *José Antonio Gómez y Olgúin (1805-1876) y su Catálogo musical: Un acercamiento a la práctica musical del México decimonónico*, Conaculta, México, 2015.

- Le Goff, Jacques, *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*, Paidós, España, 2005.
- Leza, José Máximo, (edit.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4: *La música en el siglo XVIII*, FCE, España, 2014.
- Libin, Laurence, “Musical instruments in cultural context”, en 4° Coloquio Musicat, *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM, México, 2009.
- Libro de los salmos*, versión comentada de José González Brown, Editorial Porrúa, S.A., México, 1992.
- Lobera y Abío, Antonio, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios: Cartilla de prelados y sacerdotes que enseña las Ordenanzas eclesiásticas que deben saber todos los ministros de Dios*, Imprenta de los Consortes Sierra y Martí, Barcelona, 1791.
- López Cano, Rubén, *Música y retórica en el barroco*, UNAM, México, 2000.
- López de Elizalde, Mariano, *Tratado de música y lecciones de clave*, Imprenta de Petra Manjarés, Guadalajara, 1821.
- López-Calo, José, *Catálogo del Archivo de música de la catedral de Granada*, vol. I. Catálogo (I), Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1991.
- López, Eucario, *Compendio de los libros de actas del Venerable Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Guadalajara*, sobretiro del *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, Vol. 5, Guadalajara, enero-junio 1971.
- Loweree, Daniel R., *El Seminario Conciliar de Guadalajara. Apéndice*, Edición del autor, Guadalajara, Jalisco, s/f. [1964].
- Male, Emile, *El arte religioso. Del siglo XII al siglo XVIII*, FCE, México, 1952.
- Malinowski, Bronislaw, *Una teoría científica de la cultura*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, 1948.
- Maravall, José Antonio, *Antiguos y modernos*, Alianza Editorial, España, 1998.
- March, Eva y Carme Narváez (eds.), *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*, Universitat de Barcelona, Publicacions i Edicions, Barcelona, 2013.
- Marín López, Javier, “La enseñanza musical en la Catedral de México durante el periodo virreinal”, en *Música y Educación*, núm. 76, Año XXI, diciembre de 2008.
- _____, “Música local e internacional en una catedral novohispana de provincias: Valladolid de Michoacán (XVII-XVIII)”, en Raúl Heliodoro Torres Medina, *Música y Catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas*, UACM, México, 2010.

- _____, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y su libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, 3 vols., Tesis Doctoral: Doctorado en Historia y Ciencias de la música, Universidad de Granada, Granada, 2007.
- _____, “Tradición e innovación en los instrumentos musicales de catedral de México” en Memorias del IV Coloquio Musicat, *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UNAM-UdeG, Guadalajara, 2009.
- _____, “Tradición y modernidad en la música antigua”, en Presentación del *Festival de música antigua Ubeda y Baeza*, España, 2011.
- Marín, Miguel Ángel, “Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios de la ciudad de Jaca durante el siglo XVIII”, en Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Universidad de Valencia, España, 2005.
- Marroqui, José María, *La ciudad de México*, tomo III, Tipografía y Litografía “La Europea”, México, 1903.
- Martínez Corona, Aurelio, *El Colegio de infantes de la Catedral de Guadalajara*, Cámara Nacional de Comercio de Guadalajara, 2000.
- Martínez de la Roca, Joaquín, *Música de la comedia de los desagravios de Troya*, Imprenta de Música, Madrid, 1712.
- Martínez Miura, Enrique, *La música precolombina*, Paidós, España, 2004.
- Martínez Villar, Sofía, *El repertorio para flauta a solo del siglo XVIII al siglo XX. Historia, análisis y proyección*, Universitat de Barcelona, España.
- Mauleón, Gustavo, *Música en el virreinato de la Nueva España*, Universidad Iberoamericana Golfo Centro, México, 1995.
- Mayer-Serra, Otto, “Problemas de una sociología de la música”, en *Revista Musical Chilena*, vol. 7, núm. 41, Otoño, 1951.
- _____, *Panorama de música mexicana*, El Colegio de México, México, 1941.
- Mayos, Gonçal, *La Ilustración*, Editorial UOC, Barcelona, 2007.
- Mazín Gómez, Oscar, “La catedral de Valladolid y su cabildo eclesiástico, en Nelly Sigaut (coord.), *La catedral de Morelia*, El Colegio de Michoacán-Gobierno del Estado de Michoacán, Zamora, 1991.
- _____, “La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de Valladolid de Michoacán (siglos XVI-XVIII)”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *I Coloquio Musicat: Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, México, 2006.
- _____, “Un espejo distante; catedral de Puebla reflejada en la de Valladolid reflejada en la historia de la de Valladolid de Michoacán, siglos XVII-XVIII”, en Monserrat Galí Boadella (coord.), *El mundo de las Catedrales*

- novohispanas, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2002.
- _____, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, Colegio de Michoacán, México, 1996.
- _____, *Entre dos majestades*, El Colegio de Michoacán, México, 1987.
- Mazín, Óscar (et al.), *Archivo capitular de Administración diocesana Valladolid-Morelia, tomo III*, El Colegio de Michoacán, 2001.
- Mendieta, Fray Gerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*, tomo II, CONACULTA, México, 1997.
- Merino, Luis, “Discurso de Inauguración de las III Jornadas Hispanoamericanas de Musicología”, en *Revista Musical Chilena*, Año XLVII, Núm. 180, julio-diciembre de 1993.
- Mínguez, Víctor, “Reyes absolutos y ciudades leales. Las proclamaciones de Fernando VI en la Nueva España”, en *Tiempos de América*, núm. 2, 1998.
- Miranda, Ricardo, “Rosas decembrinas en el escenario barroco: mito y representación en los maitines guadalupanos”, en María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Editorial Universidad de Granada, España, 2007.
- Monjeau, Federico, *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*, Paidós, Argentina, 2004.
- Monson, Craig A., “The Council of Trent revisited”, *Journal of the American Musicological Society*, vol. 55, 2002, 1: 1-37.
- Montúfar, Alonso de, *Orden que debe observarse en el coro*, incluido en el *Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V*, editado por Mariano Galván Rivera, Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, Barcelona, 1870.
- Morales Abril, Omar, “*Jesu nostra redepmtio*, himno de vísperas para la Ascensión, de Pedro Bermúdez”, en *Heterofonía*, núm. 129, julio-diciembre 2003.
- _____, “Villancicos de remedo en la Nueva España”, en Aurelio Tello, *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, Conacyt, Fundación Harp Helú, Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca, México, 2013.
- Moreno Mengíbar, Andrés, “La música en la Sevilla Imperial”, en Arsenio Moreno Mendoza (ed.), *Orto Hispalensis. Arte y cultura en la Sevilla del Emperador*, CSIC, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2001.
- Martín Moreno, Antonio, *Historia de la música española. Siglo XVIII*, tomo 4, Alianza Música, España, 1985.

- Moreno, Salvador, *Ángeles músicos en México*, Ed. Revista de Artes, México, 1957.
- Mues Orts, Puala, “El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano”, en *Estudios en torno al arte*, Núm 1, Museo de la Basílica de Guadalupe, México, 2006.
- Muñoz, Diego, *Descripción de la Provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán cuando formaba una con Xalisco* [1585], Prólogo: José Ramírez Flores, IJAH, México, 1965.
- Muriel, Josefina y Luis Lledías, *La música en las instituciones femeninas novohispanas*, UNAM, Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 2009.
- Nassarre, Pablo, *Escuela música según la práctica moderna* [1723], tomo II, Herederos de Manuel Román, Impresor de la Universidad, Zaragoza, Edición facsimilar de la Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, España, 1980.
- Navas, Francisco Marcos, *Arte o compendio del canto llano figurado y órgano*, Joaquín Ibarra Impresor de Cámara de S.M., Madrid, 1777.
- Oliver Sánchez, Lilia V., “La importancia de los registros hospitalarios para el análisis de la epidemia y escasez de alimentos en Guadalajara. 1785-1786”, en *Letras Históricas*, núm. 3, Otoño-invierno 2010, Universidad de Guadalajara.
- Olmedo, José, *Artisanos tapatíos. La organización gremial en Guadalajara durante la Colonia*, Universidad de Guadalajara, INAH, Guadalajara, 2002.
- Orendain, Leopoldo I., “Los libros de coro en la catedral de Guadalajara”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. VIII, núm. 29, 1960.
- Ornelas Mendoza y Valdivia, Antonio de, *Crónicas de la Sancta Provincia de Xalisco, 1729-1722*, IJAH, Gobierno del Estado de Jalisco, edición de 2001.
- Ortega y Medina, Juan, *Reforma y modernidad*, Edición y presentación de Alicia Mayer González, UNAM, México 1999.
- Osorio Romero, Ignacio, *La luz imaginaria. Epistolario de Atansio Kircher con los novohispanos*, UNAM, México, 1993.
- Palmer, Philip R., “In defense of the serpent”, en *Historic Brass Journal*, vol. 2, 1990.
- Palomo, Federico, “Confesionalización”, en José Luis Betrán Moya, Bernat Hernández y Doris Moreno (eds.), *Identidades y fronteras culturales en el mundo ibérico en la Edad Moderna*, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 2016.

- Pareyón, Gabriel, “Sumario histórico de la música en la Catedral de Guadalajara”, en *Heterofonía*, Revista de investigación musical, núm. 116-117, 1997.
- _____, *Diccionario de música en Jalisco*, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, Guadalajara, México, 2000.
- Parra Delgado, Gustavo, *Un libro didáctico del siglo XVIII para la enseñanza de la composición*, Editorial Universitat Politècnica de València, CSIC, España, 2010.
- Pasolini, Ricardo, “La historia intelectual desde su dimensión regional”, *Prismas. Revista de historia intelectual*, núm. 17, 2013.
- Pedrell, Felipe, *Diccionario técnico de la música*, Ed. Isidro Torres Oriol, Barcelona, 1897.
- Pérez Puente, Leticia, *Tiempos de crisis, tiempos de consolidación. La catedral metropolitana de la Ciudad de México, 1653-1680*, UNAM, El Colegio de Michoacán, Plaza y Valdés, México, 2005.
- Pérez Ruiz, Bárbara, “Arias y contrafacta de Ignacio Jerusalem: evidencias de la restitución de los responsorios en el oficio de Maitines en la catedral de México”, en *Heterofonía*, núm. 144, enero-junio de 2011.
- _____, “La música en la devoción a la Virgen de Guadalupe en la Nueva España”, en Aurelio Tello, *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, Conacyt, Fundación Harp Helú, Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca, México, 2013.
- Pérez Verdía, Luis, *Biografías*, Ediciones I. T. G., Guadalajara, 1952.
- Pestelli, Giorgio, *Historia de la música. La época de Mozart y Beethoven*, tomo 7, D.G.E., Turner Libros, CONACULTA, Madrid, 1999.
- Pimentel Álvarez, Julio, *Diccionario latino-español, español-latino*, Ed. Porrúa, México, 1996.
- Pietschman, Klaus, “Músicos y conjuntos musicales en las fiestas religiosas de la fiesta nacional de Santiago en Roma antes del Concilio de Trento”, en *Anthologica Annua*, núm. 46 (1999).
- Ragon, Pierre, “Los santos patronos”, en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, vol. 52, núm. 2, oct.-dic., 2002.
- Randel, Don Michael, *Diccionario Harvard de Música*, Diana, México, 1994.
- Rappaport, Roy A., *Ritual y religión en la formación de la humanidad*, Cambridge University Press, España, 2001.
- Raynor, Henry, *Historia social de la música*, Siglo XXI, España, 1985.
- Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* (tomo 4, 1734; tomo 6, 1739), Imprenta de la Real Academia Española, Edición facsimilar: Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos, Madrid, 1964.

- Rees, Owen, “Relaciones musicales entre España y Portugal”, en John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, ICCMU, Col. Música Hispana Textos. Estudios, España, 2004.
- Ricard, Robert, *La conquista espiritual de México* (1947), FCE, México, 5ª reimpr., 2000.
- Rioux, Jean Pierre y Jean-Francois Sirinelli. *Para una historia cultural*. México, Editorial Taurus, 1999.
- Rodilla León, Francisco, “Algunas precisiones sobre la Influencia del Concilio de Trento en Tomás Luis de Victoria y otros polifonistas del siglo XVI y principios del XVII”, en *Revista de Musicología*, XXXV, 1, 2012.
- Rodríguez-Erdmann, Francisco J., *Maestros de capilla vallisoletanos. Estudio sobre la capilla musical de la catedral de Valladolid-Morelia en los años del virreinato*, Edición del autor, s/lugar, 2007.
- Rojas, Beatriz, *Las ciudades novohispanas. Siete ensayos. Historias y territorio*, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, El Colegio de Michoacán, Conacyt, México, 2016.
- Roldán Herencia, Gonzalo, “La música eclesiástica en Nueva España según documentos papales”, en María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Editorial Universidad de Granada, España, 2007.
- Romero, Jesús C., *La historia crítica de la música en México. Como una justificación de la música nacional*, Tesis presentada al Primer Congreso Nacional de Música, México, 1927.
- Roubina, Evgenia, “El tololoche en las artes de México o la virtud de llamar a las cosas por su nombre”, en *Cuadernos de Iconografía Musical*, vol. III, núm. 2, nov. de 2016.
- _____, “¿Una imagen vale más...? Pautas para el estudio de las evidencias organológicas en la iconografía musical novohispana”, en *Cátedra de Artes*, núm. 13, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014.
- _____, “Aportes para el estudio de la música orquestal en la Nueva España: obras instrumentales de Ignacio Jerusalem”, en *Resonancias*, núm. 15.
- _____, “Apropiaciones de la iconografía musical europea como recurso para el estudio de la música novohispana: reflexiones en torno a una imagen”, en *Cuadernos de Iconografía Musical*, vol. III, núm. 1, agosto de 2016.

- _____, *El Responsorio "Omnes Moriemini..." de Ignacio Jerusalem. La primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico*, UNAM, México, 2004.
- _____, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, Conaculta, FONCA, México, 1999.
- _____, *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, Ediciones EON, Col. Anima Mundi, México, 2007.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Diccionario de música* [1768], Akal Música, Edición de José Luis de la Fuente Charlofé, Madrid, España, 2007.
- Rowell, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Gedisa Editorial, España, 2005.
- Rubial, Antonio, "Las fiestas de traslación", en *Prolija Memoria. Estudios de cultura virreinal*, Tomo IV, núms. 1-2 (2008-2009), UNAM, Universidad del Claustro de Sor Juana.
- _____, *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, UNAM, FCE, México, 1999.
- Ruiz Caballero, Antonio, "La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid, 1540-1631", Tesis de Maestría en Historia de México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2008.
- _____, "La música religiosa en Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII", Tesis de Licenciatura, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, Michoacán, 2005.
- Ruiz Gomar, Rogelio, "El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España", en Elisa Vargas Lugo y Gustavo Curiel (coords.), *Juan Correa. Su vida y su obra. Cuerpo de documentos*. T. III, UNAM, México, 1991.
- Ruiz-Jiménez, Juan, "Música sacra: el esplendor de la tradición", en Maricarmen Gómez (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 2: *De los Reyes Católicos a Felipe II*, FCE, España, 2012.
- Rusell, Craig H., "El esplendor de los maitines de México: sonoridad y estructura arquitectónica en los maitines para la Virgen de Guadalupe (1764) de Ignacio Jerusalem", en María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Editorial Universidad de Granada, España, 2007.
- Sachs, Curt, *Historia universal de los instrumentos musicales*, Ed. Centurión, Buenos Aires, 1947.
- Sagrada Biblia en latín y español con notas literales, críticas e históricas*, tomo XIX, Imprenta de Galván, Méjico, 1832.
- Salazar, Adolfo, *La música de España. La música en la cultura española*, Espasa-Calpe, Argentina, 1953.

- Saldívar, Gabriel, *Historia de la música en México*, SEP-Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934.
- Salgado Ruelas, Silvia, “El Libro Mariano de la Catedral de Durango”, en *Musicat: Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*, UNAM-IIE, versión en línea: <http://www.musicat.unam.mx/v2013/assets/UncantoralenlaNuevaVizcaya.pdf> Consultado el 21 de octubre de 2016.
- _____, *Libros de coro conservados en la Biblioteca Nacional de México*, ADABI México, Fundación Harp Helú, México, 2009.
- Sánchez de la Barquera, Hermino y Arroyo (*et al.*), *Ciencia y arte en la música de los siglos XVII al XIX*, Biblioteca Franciscana de la Universidad de las Américas Puebla, México, 2015.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (cord.), *Antología de textos de estética y teoría del arte*, UNAM, México, 1982.
- Sandoval Villegas, Martha Inés, “El Biombo del Volador. Una boda de indios, escenario para dos categorías de naturales y dos posturas encontradas”, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, México, 2007.
- Santiago Cruz, Francisco, *Las artes y los gremios en la Nueva España*, Ed. Jus, México, 1960.
- Santos, Carles, *Música y política*, Anagrama, Barcelona, España, 1971.
- Santoscoy, Alberto, *Obras completas*, tomo II, UNED, México, 1986.
- Sas Orchassal, Andrés, *La música en la catedral de Lima durante el virreinato*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú, Lima, 1970-1971.
- Schafer, Pierre, *Tratados de los objetos musicales*, Alianza Editorial, España, 1996.
- Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas*, Ed, Siruela, España, 2001.
- Schopenhauer, Arthur, *Pensamiento, palabra y música*, Biblioteca EDAF, España, 2003.
- Séve, Bernard, *El instrumento musical. Un estudio filosófico*, Acantilado, Barcelona, 2018.
- Shils, Edward B., *Tradition*, University of Chicago Press, 1981. Traducción de Paul C. Kersey, *La Tradición*, El Colegio de Michoacán, México, 1999.
- Shiner, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, España, 2004.
- Siegmeister, Elie, *Música y sociedad* (1938), Siglo XXI, México, 1999.
- Sigaut, Nelly (coord.), *La catedral de Morelia*, El Colegio de Michoacán, El Gobierno del Estado de Michoacán, México, 1991.

- Sigaut, Nelly, (ed.), *Guadalupe: Arte y liturgia. La sillería de coro de la colegiata*, 2 vols., El Colegio de Michoacán, Museo de la Basílica de Guadalupe, México, 2006.
- Sigaut Nelly, “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México”, en *Primer Seminario de Pintura Virreinal: Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, UNAM, IIE, Banamex, México, 2004.
- _____, “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana: La sacristía de la Catedral de México y los conceptos sin ruido”, en María Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces (editoras), *Primer Seminario de Pintura Virreinal: Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana, siglos XVI-XVIII*, UNAM, IIE, Fomento Cultural Banamex, A.C., OEI, Banco de Crédito del Perú, México, 2004.
- _____, “El traslado del Convento de las monjas de Santa Catalina de Siena en Valladolid en 1738”, en Nelly Sigaut (edit.), *La pintura virreinal en Michoacán. Vol. I*, El Colegio de Michoacán, México, 2011.
- _____, “El uso de la emblemática en un programa catedralicio”, en Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal (eds.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, El Colegio de Michoacán, Conacyt, México, 2002.
- _____, “La fiesta de Corpus Christi”, en Montserrat Galí Boadella y Morelos Torres Aguilar (eds.), *3° Coloquio Musicat. Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi*, UNAM, México, 2008.
- _____, “La música celestial en la catedral de México”, en *Entre cielos e infiernos: memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz, Bolivia, Fundación Visión Cultural, 2010.
- _____, “La sacristía: historia de un espacio relevante”, en Camacho Becerra, Juan Arturo (coord. gral.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, tomo III, El Colegio de Jalisco, México, 2012.
- _____, “La tradición de estos reinos”, en Ana María Aranda, Ramón Gutiérrez, Arsenio Moreno y Fernando Quiles (Dirs.), *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Universidad Pablo de Olavide, Ediciones Giralda, Sevilla, España, 2001.
- _____, “Un nuevo nicho para una nueva imagen”, en Arturo Camacho Becerra (coord.), *Morada de virtudes. Historia y significados en la capilla de la Purísima de la Catedral de Guadalajara*, El Colegio de Jalisco, México, 2010.
- _____, *Pintura virreinal en Michoacán*, vol. I, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, México, 2011.

- Sokorim, Pitirim, *Estratificación y movilidad social*, UNAM, México, 1961.
- Stevenson, Robert, “La música en el México de los siglos XVI-XVIII”, en Julio Estrada (edit.), *La música de México*, tomo I: Periodo virreinal, UNAM, México, 1984.
- _____, *La música en la Catedral de Sevilla, 1478-1606. Documentos para su estudio* [1954], Sociedad Española de Musicología –SedeM-, España, 1985.
- _____, *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*, Alianza Música, España, 1992.
- Stevenson, Robert, *La música en las catedrales españolas del siglo de oro* [1961], Alianza Música, España, 1992.
- Stone, Lawrence, *El pasado y el presente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Storr, Anthony, *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, Paidós, España, 2002.
- Suárez Martos, Juan María, “La música en la catedral de Sevilla durante el siglo XVII: apogeo y crisis”, en Manuel Martín Riego (edit.-dir.), *Anuario de Historia de la iglesia Andaluza*, vol. I, Centro de Estudios teológicos de Sevilla, Cátedra “Beato Marcelo Spínola”, Sevilla, España, 2008.
- Suárez, María Teresa, *La caja de órgano en Nueva España durante el barroco*, CENIDIM, México, 1991.
- Tatarkiewicz, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis experiencia estética*, España, Tecnos Alianza, 2008.
- Taylor, Francis Henry, *Artistas, príncipes y mercaderes. Historia del coleccionismo desde Ramsés a Napoleón*, Barcelona, Luis de Caralt Ed., título original *The taste of angels*, trad. Julio Fernández Yáñez, 1960.
- Tello, Aurelio, “El villancico de precisión en los exámenes de oposición para maestros de capilla (1708-1750): cinco casos de catedrales novohispanas”, en Aurelio Tello (coord.), *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, Conacyt, Fundación Harp Helú, Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca, México, 2013.
- _____, “Hacia una geografía de la música virreinal”, en Roberto García Bonilla, *Visiones sonoras. Entrevista con compositores, solistas y directores*, Siglo XXI-Conaculta, México, 2001.
- _____, “La música en la Nueva España, tres siglos de arte sonoro”, en *México en el tiempo. Revista de Historia y conservación*, año 5, núm. 38, septiembre-octubre de 2000, INAH, México.
- Tello, Fray Antonio, *Crónica miscelánea de la Santa Provincia de Xalisco*, Libro IV, Gobierno del Estado de Jalisco, UdeG, Instituto Cultural Cabañas, 1987.

- Tenenti, Alberto, *La Edad Moderna, XVI-XVIII*, Ed. Crítica, Barcelona, 2011.
- Teruel Gregorio de Tejada, Manuel, *Vocabulario básico de la historia de la Iglesia*, Crítica/Historia y teoría (director: Josep Fontana), España, 1993.
- Thompson, E. P., *Costumbres en común*, Crítica, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1995.
- Torrente, Álvaro, “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740”, en Malcom Boyd y Juan José Carreras (edits.), *La música en España en el siglo XVIII*, Cambridge University Press, Madrid, 2000.
- Torres Medina, Raúl Heliodoro, *Los músicos de la Catedral Metropolitana de México (1750-1791). Transgresión o sumisión*, UACM, México, 2015.
- Torres, Francisco Mariano de, *Crónica de la Santa Provincia de Xalisco*, IJAH, Gobierno de Jalisco, edición de 2002.
- Tranchefort, Francois-René, *Los instrumentos musicales en el mundo*, Ed. Alianza Música, España, 1985.
- Tudela Calvo, Eva María, “Antonio de Salazar (1650-1703) y los villancicos policorales: ¡Suenen, suenen clarines alegres! (1703)”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *I Coloquio Musicat: Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, México, 2006
- Turrent, Lourdes, “La posmodernidad en la música de las catedrales: un introducción al estudio de la chantría”, en Memoria del I Coloquio Musicat: *Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, México, 2006.
- _____, *La conquista musical de México*, FCE, México, 1993.
- _____, *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana. México, 1790-1810*, FCE, México, 2013.
- Gembero Ustárroz, María, “El mecenazgo musical de Juan de Palafox (1600-1659), obispo de Puebla de los Ángeles y virrey de Nueva España”, en Ricardo Fernández Gracia (coord.), *Palafox, Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII*, Universidad de Navarra, Pamplona, 2001.
- Gembero Ustárroz, María, y Emilio Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Editorial Universidad de Granada, España, 2007.
- Ute, Daniel, *Compendio de historia cultural. Teorías, práctica, palabras clave*, Alianza Ensayo, Madrid, 2005.
- Valenzuela, Rubén, “El libro para órgano de Joseph de Torres: un estudio de autorías”, *Heterofonía*, núms. 120-121, CENIDIM, 1999.
- Valls, Francisco, *Mapa armónico práctico. Breve resumen de las principales reglas de música, sacado de los más clásicos autores especulativos y prácticos, antiguos y*

- modernos, h.1742. Disponible en Biblioteca Nacional de España: <http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do?> Consultado en 12 de agosto de 2017.
- Vargas Lugo, Elisa (coord.), *Parábola novohispana. Cristo en el arte virreinal*, Comisión de Arte Sacro, Fomento Cultural Banamex, México, 2000.
- Vega, Carlos, *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*, Ed. Centurión, Buenos Aires, 1946.
- Velarde Cruz, Sofía Irene, “Nuestra Señora de Guadalupe”, en Nelly Sigaut y Hugo Armando Félix (edits.), *Pintura virreinal en Michoacán*, vol. II, El Colegio de Michoacán, México, 2018.
- Vences Vidal, Magdalena, “Manifestaciones de la religiosidad popular en torno a tres imágenes marianas originarias. La unidad del ritual y la diversidad formal”, en *Revista Latinoamérica*, núm. 2, 2009, México.
- Vera, Fortino Hipólito, *Notas del compendio histórico del Concilio III Mexicano*, tomo II, Imprenta del “Colegio Católico” á cargo de Gerónimo Olvera, Amecameca, 1879.
- Villoro, Luis, *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*, FCE, Cenzontle, Col-Mex., México, 2015.
- Vovelle, Michel (y otros), *El hombre de la Ilustración*, Alianza Editorial, España, 1992.
- Wagstaff, Grayson, “El impacto del Concilio de Trento”, en Maricarmen Gómez (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 2: *De los Reyes Católicos a Felipe II*, FCE, España, 2012.
- Walther, Ingo F. y Norbert Wolf, *Obras maestras de la iluminación: Códices ilustres*, Taschen, Köln, Alemania, 2005.
- Whitrow, G. J., *El tiempo en la historia. La evolución de nuestro sentido del tiempo y de la perspectiva temporal*, Ed. Crítica, Barcelona, España, 1990.
- Winckelman, Johann Joachim, *Historia del arte de la Antigüedad*, Ediciones Akal, España, 2011.
- Wobeser, Gisela Von, “La música celestial en el imaginario novohispano”, en *Historias*, núm. 78, 2011, Mediateca INAH.
- Worringer, Wilhelm, *Abstracción y naturaleza* [1908], Fondo de Cultura Económica, México, 1953.
- Wuffarden, Luis Eduardo, “Surgimiento y auge de las escuelas regionales”, en Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown (eds.), *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*, Ed. El Viso, Fondo Cultural Banamex, Madrid, 2014.
- Yhmoff Cabrera, Jesús, “Las capitulares y los grabados en los impresos de Antonio de Espinosa que custodia la Biblioteca Nacional de México”, en *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, UNAM, julio-diciembre de 1973.

- Zárate Quevedo, Mariana, “La ciudad y su catedral: la convivencia entre el cabildo catedral, el cabildo local y la Real Audiencia en Guadalajara”, en Leticia Ruano Ruano (coord.), *Espacios y fenómenos en la reconstrucción histórica: Figuraciones sociales, políticas, culturales y materiales*, Universidad de Guadalajara, México, 2019.
- Zermeño, Guillermo, “Historia, experiencia y modernidad en Iberoamérica, 1750-1850”, en Javier Fernández Sebastián (dir.), *Diccionario político y social del mundo iberoamericano La era de las revoluciones, 1750-1850. [Iberconceptos-I]*, Fundación Carolina, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2009.
- Zuazo, Alexandro, *Ceremonial según las reglas del Missal romano*, Imprenta de la ilustre cofradía de la Santa Cruz, Salamanca, 1753.

Nombraban y nombraron por músico...
Relaciones musicales entre las catedrales de Guadalajara y Valladolid, siglo XVIII.

Se terminó de editar en diciembre de 2023
en Publishing Company Kakdela, S.A. de C.V.
Av. La Paz 2823 Int. 13, Col. Vallarta Sur
Guadalajara, Jalisco, México
Tiraje: 1 ejemplar.

Corrección y diagramación: Kakdela

Obra completa
ISBN 978-607-581-011-9



ISBN de la Obra
ISBN 978-607-581-126-0

