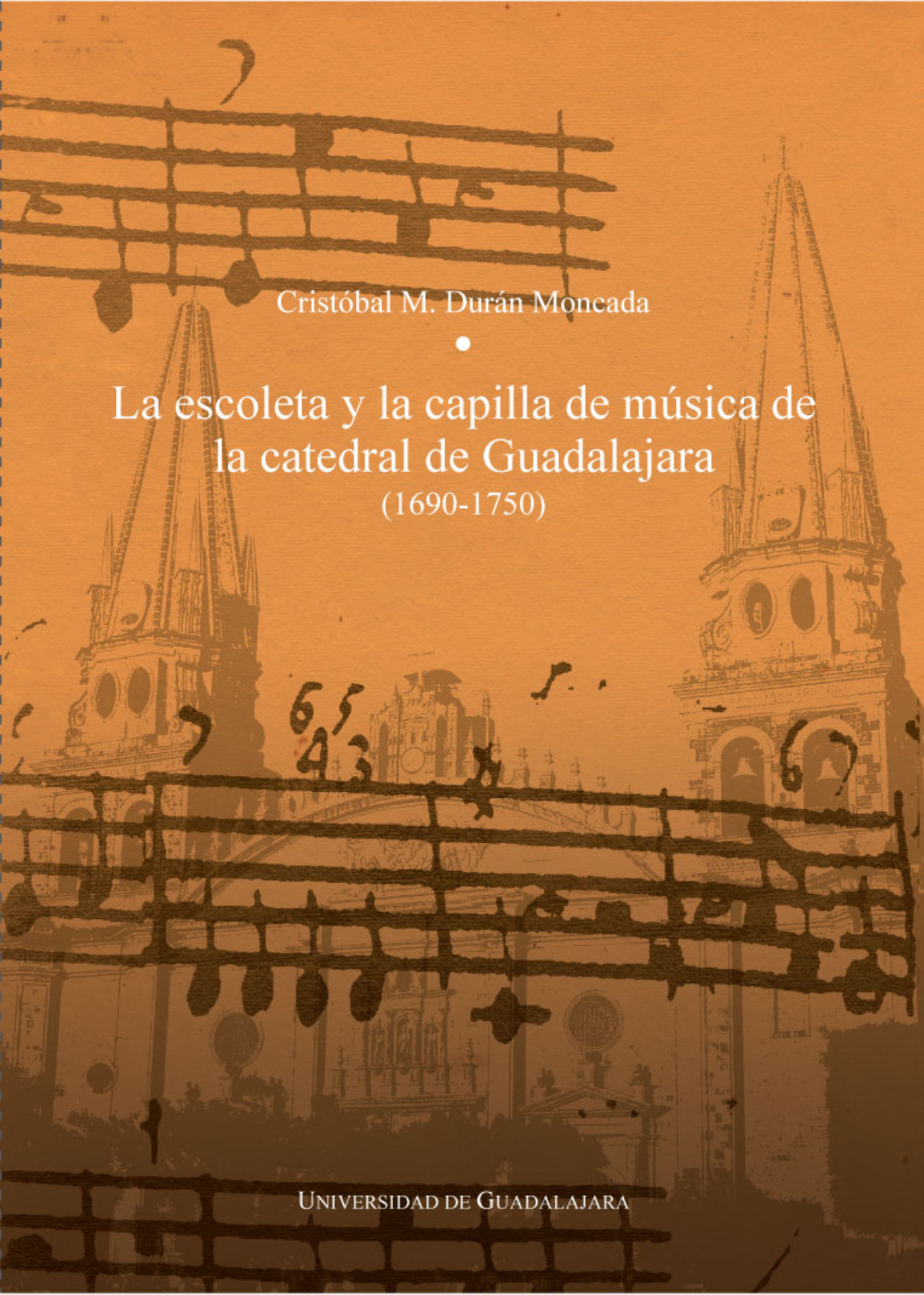




Cristóbal M. Durán Moncada

La escoleta y la capilla de música de
la catedral de Guadalajara
(1690-1750)

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

La escoleta y la capilla de música de
la catedral de Guadalajara
(1690-1750)

La escoleta y la capilla de música de la catedral de Guadalajara (1690-1750)

Cristóbal Margarito Durán Moncada

306.4840972352

DUR

La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara (1690-1750) / Cristóbal Margarito Durán Moncada.

1a edición

Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Editorial CUCSH-UDG, 2013.

1. Música - Enseñanza - Historia.
2. Música - México - Historia y enseñanza - Alocuciones, ensayos, conferencias.
3. Guadalajara - Historia - Siglo XVIII.

ISBN: 978-607-742-020-0

I. Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades

Primera edición, 2014

D.R. © UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Centro Universitario de
Ciencias Sociales y Humanidades

Coordinación Editorial

Juan Manuel 130

Zona Centro

44100, Guadalajara, Jalisco, México

Conozca nuestro catálogo en www.cucsh.udg.mx

ISBN: 978-607-742-020-0

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

Índice

Agradecimientos	11
Prólogo	15
Introducción	19
Capítulo 1	
La ciudad y la catedral	
INTRODUCCIÓN.....	35
1. LA CIUDAD	36
<i>Ritual, sociedad y jerarquías</i>	
<i>Guadalajara: sus espacios y su misión</i>	38
<i>Entre lo rural y lo urbano en el siglo XVII.....</i>	43
<i>Entre lo sagrado y lo profano en el siglo XVIII.....</i>	44
<i>Secularización, orden y administración de almas</i>	47
<i>Las murallas de Dios</i>	50
<i>Alimento del cuerpo: abasto</i>	52
<i>Alimento del espíritu: cultura</i>	58
2. LA CATEDRAL	63
<i>La madre antigua</i>	63
<i>Cabildo catedral</i>	64
Dignidades y canónigos.....	67
<i>El obispo</i>	72
<i>Relación cabildo-obispo.....</i>	73
<i>Consagración de la catedral.....</i>	76
<i>El consagrante, la orden y la consagración</i>	79
<i>Otras catedrales consagradas en Nueva España.....</i>	85
Catedral de Puebla de los Ángeles.....	85
Catedral de la Ciudad de México.....	87
Catedral de Valladolid	88

Capítulo II

La escoleta de música

INTRODUCCIÓN.....	93
1. LOS PRIMEROS TIEMPOS.....	94
<i>La “conquista musical”: seminarios, colegios e instituciones de enseñanza musical</i>	<i>94</i>
<i>Colegio Seminario</i>	<i>97</i>
<i>¿Colegio de infantes?</i>	<i>100</i>
<i>Colegio de infantes: Puebla, México, Valladolid y Guadalajara</i>	<i>102</i>
2. SIGLO XVIII.....	
<i>Martín Casillas y la formalización de la escoleta (1690-1719)</i>	<i>106</i>
<i>El legado de Casillas (1719-1750)</i>	<i>110</i>
<i>Salarios “por la escoleta”</i>	<i>117</i>
<i>Alumnos: aprender y ascender.....</i>	<i>119</i>
<i>Examen a la capilla: evaluar el aprovechamiento de la escoleta (1744)</i>	<i>127</i>
<i>Otras escoletas</i>	<i>134</i>
<i>Breve conclusión</i>	<i>137</i>

Capítulo III

La capilla de música

1. LOS PRIMEROS TIEMPOS.....	139
<i>Definición y tareas</i>	<i>139</i>
<i>En el principio.....</i>	<i>140</i>
<i>Siglo XVII</i>	<i>143</i>
2. EL SIGLO XVIII.....	147
<i>Evolución de la capilla</i>	<i>147</i>
<i>Sobre la dotación de instrumentos musicales (1720-1742)</i>	<i>154</i>
3. EL MAESTRO DE CAPILLA.....	158
<i>Música y prestigio social</i>	<i>158</i>
<i>Música y administración</i>	<i>161</i>
<i>Examen de oposición</i>	<i>163</i>
4. LOS MÚSICOS	170
<i>La cultura propia.....</i>	<i>170</i>
<i>Pagos y tareas</i>	<i>172</i>
<i>Su autoridad y la autoridad.....</i>	<i>174</i>

<i>Tocar y ascender: virtuosos y multi-instrumentistas</i>	176
<i>Capellanes de coro</i>	181
<i>Breve conclusión</i>	183
Consideraciones finales	
<i>Ciudad y catedral</i>	187
<i>El obispo, el cabildo y los músicos</i>	189
<i>Música y prestigio social</i>	191
<i>El músico y la música: aspectos sobre historia de los conceptos</i>	194
<i>Últimas palabras</i>	199
Archivos	203
BIBLIOGRAFÍA	203

Agradecimientos



Sería bastante extensa la lista de personas con quienes siento una deuda de agradecimiento por el apoyo que me brindaron al realizar esta investigación. Todas ellas me aportaron algo, por lo que estarán siempre presentes en estas líneas. Gracias a todos.

Del mismo modo agradezco a la Universidad de Guadalajara, a la propia Maestría en Historia de México y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), institución de la que recibí una beca nacional para cursar el posgrado y realizar la presente investigación. El apoyo financiero incluyó una beca-mixta con la que fue posible realizar una estancia académica y de investigación en la Universidad de Sevilla, España, de agosto de 2009 a febrero de 2010. En dicha estancia me fue posible consultar los acervos del Archivo General de Indias, lo que enriqueció en gran medida los resultados.

Así mismo, durante mi estancia en el país ibérico recibí una beca por parte de la Asociación Universitaria Iberoamericana de Postgrado (AUIP) y la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía, dentro del “Programa de Movilidad Académica entre Universidades Andaluza y Universidades Latinoamericanas”. Esta beca ayudó a cubrir parte de los gastos de estancia, por lo que de manera especial agradezco a aquella institución universitaria.

Por último, agradezco al proyecto *Musicat* (Música de las catedrales) y su “Seminario Nacional de Música de la Nueva España y el México Independiente”, el que inicialmente me otorgó una beca para la revisión de las actas del cabildo eclesiástico de la catedral de Guadalajara, lo que marcó el inicio de mi investigación en este tema. En la nueva etapa del proyecto “*Musicat*”, denominado ahora “El Ritual Sonoro Catedralicio: una aproximación multidisciplinaria a la música de las catedrales novohispanas”, coordinado

desde el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología social CIESAS, Unidad Pacífico Sur (Oaxaca) recibí una beca para concluir la redacción final de la tesis, por lo que hago manifiesto de manera especial mi agradecimiento a esta institución y el trascendente proyecto que lleva a cabo, en el que mi participación se ha extendido hasta el presente.

Y si he de mencionar a una persona a la que quiero agradecer de manera muy especial, es a Ollin Yánabi Durán Rubio, por soportar mis desvelos y por sonreírme cuando más lo necesitaba.

A Jesús Antonio (†)

Prólogo



La última década en México se ha caracterizado por un incremento de los estudios sobre los cuerpos o “instituciones” eclesiásticas diversos y sus vínculos con el orden social de Nueva España. Esta tendencia se explica no sólo por el acceso, ahora, mayor de los investigadores a los archivos de iglesias catedrales y parroquiales, de las órdenes religiosas o de protocolos notariales, sino en razón de una conciencia creciente de las implicaciones sociales de una historia antes restringida al ámbito estrictamente “eclesiástico”. Por otra parte, los nuevos investigadores van superando la dicotomía Estado-Iglesia a la que estábamos tan habituados y que proyectábamos sin reservas sobre el pasado remoto. Aplicar esa diferencia a nuestros análisis de los siglos XVI a XVIII nos impedía reflexionar sobre el carácter esencialmente coextensivo de la Iglesia o, mejor dicho, sobre la presencia de los cuerpos eclesiásticos en toda la sociedad; pero también sobre el hecho de haber sido la potestad espiritual, y no sólo la temporal o secular, que hoy llamamos “civil”, parte sustantiva del poder.

Este libro de Cristóbal Durán Moncada, que nació como tesis de maestría en historia, ilustra bien la situación antes evocada. Sobre todo porque inserta su objeto principal de estudio, la escoleta y la capilla de música de la catedral de Guadalajara, en el contexto de la ciudad como vertebradora del orden social en Hispanoamérica. Era el coro catedral el espacio donde, de hecho, se reproducía la *civitas Dei*. En aquellos siglos, el “orden de república” urbano comprendía el abasto alimentario tanto para cuerpos como para las almas. En esto las expresiones musicales tuvieron el desafío de ser elevadas al ámbito complejo del culto religioso; desempeñaron un papel medular, análogo al de las expresiones discursivas verbales en relación con la predicación.

En la perspectiva de la ciudad, la enseñanza de la música en la catedral también evoca, de manera necesaria, la noción de patria entendida como arrai-

go al terruño. De ahí la presencia de familias, en este caso tapatías, en el clero, aun entre los obispos como Gómez de Parada, o de “dinastías” familiares de artífices, maestros y compositores, como los Casillas. Antes que súbditos, en las monarquías ibéricas de España y Portugal los habitantes eran “naturales de la tierra”. Su vínculo primordial con la monarquía era su lugar de origen. Así, la obediencia y lealtad del pueblo hacia el soberano se debían a que él era el “señor natural” de *esa* tierra. Por eso le estaban dedicados un altar y capilla en el ábside de las catedrales. La época en que se puede corroborar una mayor relevancia de los “naturales de la tierra”, su participación más activa en las elites rectoras de la monarquía, su adscripción a redes trasatlánticas vigorosas, es precisamente el siglo que media entre la segunda mitad del XVII y la primera mitad del siguiente. Esta última media centuria es el periodo que abarca la investigación de Cristóbal Durán.

Ahora bien, la ciudad en que arraigaron los hombres y las familias fue también el lugar propicio a la recepción y transmisión de los saberes, a la enseñanza de abuelos a hijos y a nietos a lo largo de varias generaciones, es decir, el lugar de las tradiciones. En este sentido, en torno de las iglesias catedrales se dio una serie de condiciones más o menos regulares y duraderas que permitieron la organización de numerosas gentes, grupos y corporaciones. Sus escenarios de actividad solían ser cuatro: el culto religioso, la enseñanza, la beneficencia pública y el préstamo de caudales a interés moderado, propiamente eclesiásticos o dados en administración a las iglesias. Identificar y sistematizar los procesos respectivos de ese “régimen de organización social y urbano” es una tarea que espera a sus investigadores en el caso de cada ciudad catedral. Pero, además, entre las catedrales se dio el intercambio de hombres, de objetos, de textos y de tradiciones, es decir, la circulación intensa característica de las monarquías ibéricas en todas sus latitudes. De ahí que la mirada comparativa sea indispensable en los nuevos estudios; no sólo por ser fuente de riqueza analítica y narrativa, sino porque ella nos permite identificar el perfil y los rasgos propios de cada sede.

El trabajo de Cristóbal Durán se inscribe en esta dinámica. Su aportación principal radica en identificar las condiciones locales que, a lo largo del tiempo, frustraron primero y permitieron, después, que en Guadalajara la enseñanza musical diera lugar a la formalización de una escoleta entendida como una entidad corporativa distinta de los “Colegios de Infantes”, y no ya como mera actividad contingente y hasta prescindible. La evidencia de ese

carácter corporativo, y por lo tanto más formal y estable, es que en la capilla de la catedral de Guadalajara llegaron a predominar los músicos formados en la escoleta. Y es que las entidades como esta última se hallaban en estado de evolución, es decir, estaban sujetas a la mudanza que los cambios sociales acarreaban. En ese dinamismo podía haber una serie de modalidades: desde las meras prácticas o actividades contingentes, efímeras, “que no cuajaban”, hasta el paso a su consolidación como cuerpos con sus formalidades jurídicas, es decir, lo que hoy llamaríamos “institucionalización”; transición que, por lo demás, estuvo casi siempre asociada a la existencia de un fondo solvente de haberes, de recursos.

He aquí, pues, una obra que se halla al día en materia historiográfica y que se suma con dignidad a los estudios que van enriqueciendo el horizonte cultural de Nueva España.

Óscar Mazín
El Colegio de México

Introducción



El presente estudio aborda principalmente el desarrollo de una corporación catedralicia dedicada a la enseñanza musical: la Escoleta. Pero ésta no puede ser analizada si no es junto con otra corporación que es precisamente la que recibía a los músicos que se capacitaban en la escuela: la capilla de música. La elección del tema obedece a la escasez de estudios sobre esta institución de educación musical de la catedral de Guadalajara. Se espera que esta obra contribuya a tener un panorama más amplio no sólo de la historia de la música en la capital de lo que fue la Nueva Galicia, sino de las instituciones de enseñanza musical.

La temporalidad en la que ubico esta investigación es la primera mitad del siglo XVIII, para mayor precisión: 1690-1750. El primer año corresponde a la llegada de Martín Casillas a la capilla musical de la catedral guadalajarenses, quien dio un especial carácter a la instrucción musical, y el segundo año corresponde a la llegada de otro maestro de capilla, Francisco de Rueda, quien marcó una nueva etapa en la capilla que se destacó por una mayor inyección de rentas y un consecuente aumento en la producción musical no sólo de los maestros de capilla sino de otros músicos, cantores y organistas.

A lo largo de este periodo sucedieron importantes cosas como las que señalo enseguida: primero, se concluyó la construcción de la catedral de Guadalajara, luego de que un fuerte sismo derrumbara parte del edificio en 1687, de manera que su reconstrucción concluyó hasta 1716. Segundo, a consecuencia de lo anterior, se llevó a cabo la consagración de la catedral en este mismo año por el obispo Manuel de Mimbela, lo cual significó un hecho fundamental con el que las autoridades eclesiásticas buscaban aumentar el decoro y prestigio de su catedral, y con ello el de la ciudad y su diócesis. Tercero, porque en esta búsqueda del decoro y presencia de la catedral, en 1730 se contó con un órgano que fue el primero que haya sido

completamente construido en dicho recinto, y el más grande nunca antes visto por estas tierras novogalaicas.

Además de estos sucesos en este periodo, debo destacar que se trata de un lapso de tiempo poco estudiado por los especialistas del siglo XVIII novohispano, pues es de todos conocida la fuerza de atracción que tuvo la segunda mitad del siglo con la aparición de una nueva forma de pensamiento (Ilustración) y la consecuente creación y puesta en práctica de las llamadas Reformas Borbónicas en las posesiones españolas de América.

En esta temporalidad que señalo se dio el cambio de dinastía de la corona española (1700), de manera que el desarrollo de la política monárquica ejercida en las corporaciones americanas tuvo características importantes. Óscar Mazín señala que el periodo que va de 1660 a 1760 se caracteriza por una “autonomía relativa” en el que los nuevos monarcas concedieron cierto poder a las autoridades locales convirtiéndolas en sus “gestores”, como mecanismo para mantener el control del reino y sus colonias. Lo anterior se refleja en la composición étnica del cabildo tapatío que incluyó cada vez más capitulares oriundos de la ciudad, hasta llegar a contar con un obispo nacido aquí, y quien fue una de las figuras más importante de este periodo: Juan Leandro Gómez de Parada. Se trata pues, de un periodo en el que de manera gradual se dio un mayor arraigo de la corporación eclesiástica, y curiosamente ha sido un “siglo olvidado” (1660-1760) por la historiografía.¹

La presente investigación ha enfrentado varios problemas, uno de ellos, tal vez el más importante, fue el de las fuentes. Hasta el momento en el que redacté estas líneas no encontré un reglamento de los músicos de la catedral tapatía. Se tiene la certeza de que sí existió, pues la documentación hace referencia a él, además de que la sola presencia de la capilla implicaba tener un reglamento que regulara su actividad, aunque hasta ahora se desconozca su paradero. Con pocos decretos, informes y reglamentos sobre música y músicos en esta primera mitad del siglo XVIII, fue necesario recurrir en gran medida a las actas del cabildo eclesiástico, en cuyas sesiones se hacía mención de lo que estaba señalado en los reglamentos. La falta de documentación impide pues, el desarrollo puntual de otros estudios como el de la legislación musical (coros y ministriles), el aspecto económico, o bien, otros

¹ Óscar Mazín Gómez, “Una corporación novohispana en el siglo olvidado de la historiografía”, en Margarita Menegus (comp.), *Universidad y sociedad en Hispanoamérica. Grupos de poder, siglos XVIII y XIX*, México, UNAM-Plaza y Valdés, 2001, p. 189-211.

temas musicales como los exámenes de oposición o los métodos de estudio de la escoleta, entre otros. Es por ello que esta historia que ahora presento, constituye más una historia social definida por las relaciones (económicas, políticas, laborales, ideológicas...) entre los músicos y las autoridades eclesiásticas, y no tanto una historia de la música en sí, en el sentido estilístico o formal. A todos estos factores sociales, los cuales definen mi objeto de estudio, los considero en su conjunto como un *fenómeno musical*, o bien, socio-musical, recalcando que no pretendo sólo anclarme en los aspectos puramente sonoros o musicales.

Algo más es que esta falta tanto de fuentes como de estudios sobre el tema, me obligaron a recurrir en la medida de lo posible a un método comparativo, el cual me permitió ubicar el lugar donde se encuentra la catedral tapatía frente a otras del reino novohispano.

El desarrollo de la escoleta de la catedral de Guadalajara en este periodo y su relación, tanto con la capilla de música como con las autoridades eclesiásticas, fue más compleja de lo que podría parecer, toda vez que el cabildo estaba consciente de su importancia aunque no le destinara mayores recursos para su mejor funcionamiento para que, por ejemplo, contara con un edificio propio o bien, fuera convertida en un colegio de infantes o en alguna otra institución de mayor rango. Pese a esto, y aún cuando los capitulares señalaran una constante falta de dineros para su mantenimiento,² considero que la escoleta cumplió con creces el papel que en otras ciudades como Puebla o México cumplieron los colegios de infantes, que eran entidades jurídicas dedicadas a formar músicos y cantores para el servicio de la catedral.

SOBRE EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

Ahora bien, presento a continuación un breve estado en el que se encuentran los estudios sobre el fenómeno musical catedralicio, del que ya he adelantado que hasta hoy no se han realizado estudios sobre la escoleta tapatía. Exponer un *estado de la cuestión* o estado del arte implica decir qué se ha dicho, cómo se ha dicho, quién y cuándo lo ha dicho, referente a un tema particular que se vaya a investigar. El “qué”, el “quién” y el “cuándo” son elementos fáciles de identificar; el “cómo” es lo que demanda mayor aten-

² Se mostrará que la catedral de Guadalajara invertía mucho menos en sus músicos que la catedral de Puebla o la ciudad de México.

ción en tanto que implica dilucidar cuál ha sido la postura o el enfoque del enunciante respecto a lo que se investiga y qué herramientas o métodos ha utilizado para llegar a tales conclusiones.

Resulta difícil aceptar que la historiografía de la música en nuestro país es muy joven y todavía bastante inmadura. Un texto de Jesús Romero³ publicado en 1927, resume con claridad el concepto en que se tenía a la historia de la música en el país, y por ende, la pobreza que hasta ese momento habían ofrecido las pocas investigaciones sobre el tema. Romero propuso al Congreso de Música la creación de una cátedra sobre la historia de la música nacional, la cual debía abordarse durante un año en el Conservatorio Nacional de Música. Como respuesta obtuvo una rotunda negativa por parte de la Comisión Dictaminadora del citado Congreso, la cual expresó que consideraba

...excesivo una cátedra especial y un curso de un año para la enseñanza de la Historia Musical Nacional, que no comprende ni OCHENTA AÑOS, por lo que considera suficiente que en el curso de Historia General, tal como ha sido aprobado ya por este Congreso, se incluya una sección de amplitud suficiente para aquella enseñanza...⁴

A este dictamen Romero respondió de manera reacia: destacó que era una lástima que la Comisión estuviera integrada por miembros que ignoraban la historia de la música del país, clara muestra de ello era la negación y rechazo a su petición. Romero, en defensa y argumentación de su propuesta, realizó un breve pero sustancial recuento histórico de los elementos musicales desde la época precortesiana, etapa que el autor consideró “debe forzosamente tomarse en consideración”. Tal vez la música de aquella época sea “...primitiva y bárbara y cuanto se quiera, es música al fin, música nuestra”, y el que se ignoren en gran medida elementos de este arte se debe a “que **JAMÁS músico alguno** ha intentado investigar”.⁵ Del mismo modo, Romero se expresó en defensa de la música colonial, tanto sacra como profana, además de reconocer las escuelas que produjeron importantes creadores locales que compusieron su propia música (con sus respectivas influencias, por supuesto), sea para la liturgia o para festividades populares. También destacó la la-

³ 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.

⁴ *Ibidem*, p. 19. Mayúsculas en el original.

⁵ *Ibidem*, p. 10. Mayúsculas y negritas en el original.

bor de Mariano Elízaga, quien con apoyo del gobierno creó la primera “Sociedad Filarmónica”, misma que actuó en la Universidad con la presencia del mismísimo presidente de la naciente República, Guadalupe Victoria.⁶

Romero lamentó que todos estos elementos de la historia de la música en México se desconocieran en las instituciones que debían encargarse de enseñarlos, y peor aún, que se rehusaran a hacerlo negando todo un amplio pasado musical, y aún así, atreverse a considerar a esa historia como “Nacional...”⁷

Esta actitud hostil hacia la (historia de la) música local es también una herencia que desde finales del siglo XIX el historiador Alberto Santoscoy nos dejó. En los “Fragmentos de nuestra historia musical” que originalmente publicó en el *Diario de Jalisco*, en enero de 1893, reunidos después en sus *Obras completas*,⁸ se muestra de acuerdo con la opinión del padre Clavijero que “la música fue el arte en que menos sobresalieron los mexicanos”.⁹ Señala que algunos de los instrumentos utilizados por los antiguos mesoamericanos como el *huehuatl* (tambor), *teponaztli* (tambor horizontal), *ayacahтли* (sonaja), caracoles marinos y flautas, eran “desapacibles”, “melancólicos” y “monótonos”; considerando finalmente que los “habitantes de México no eran poseedores de una verdadera música”, y concediéndole al “humilde misionero” la “gloria de haber introducido a nuestra patria el arte civilizador...”¹⁰ ¿No fue ardua entonces, la tarea de Jesús Romero por hacer *repensar* nuestra historia de la música? Si bien es cierto que el autor hablaba desde su propia época (nacionalismo) en la que los elementos nativos fueron un efectivo anclaje para la definición de la identidad, el cuestionamiento a la miopía en el tema de la historia musical del país era bastante prudente y necesario. El germen tardaría pocos años en rendir frutos.

Y no se piense que era esta una situación exclusiva de México; el músico, médico y abogado venezolano Juan Bautista Plaza, ofreció una conferencia sobre música colonial en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo

⁶ *Ibidem*, p. 13. Cfr. Gerónimo Baqueiro Foster, *Historia de la música en México*, tomo I, 3ts, SEP, INBA, México, 1964, p. 364-365. Mariano Elízaga también había sido maestro de música de la esposa de Iturbide, y luego “maestro de su capilla imperial”, Baqueiro, *Historia de la música...* *op. cit.*, p. 364.

⁷ Romero, *La historia crítica...* *op. cit.*, p. 23.

⁸ Alberto Santoscoy, *Obras completas*, tomo II, Guadalajara, Jalisco, México, UNED, 1986, pp. 657-667.

⁹ *Ibidem*, p. 658.

¹⁰ *Idem*.

de la Universidad Central de Venezuela en noviembre de 1958, en la que empezó leyendo:

El periodo al cual voy a referirme podemos circunscribirlo entre los años 1770 y 1811, fecha esta última en que fue firmada el Acta de Independencia de Venezuela. Anteriormente a 1770 puede decirse que no existió en Caracas ninguna manifestación musical digna de tomarse en cuenta...¹¹

Recordemos que no sólo en la historia de la música, sino la historia en general, ha sido siempre un dilema el asunto de la temporalidad, es decir, la génesis de los objetos históricos y el momento clave de su constitución. Por lo menos la historia de la música venezolana era considerada desde 1770; en el caso mexicano, según el decir de los expertos del Conservatorio Nacional de Música, se consideraba apenas desde mediados del siglo XIX.

Así nacieron, pues, los estudios sistemáticos de la historia de la música en nuestro país, con la propuesta de retomar elementos desde la época prehispánica, e incluyendo no sólo la música llamada “cultura”, sino todas las manifestaciones originadas en comunidades de cualquier condición social. Remito a la bibliografía los estudios de Rubén M. Campos, Miguel Galindo, Vicente T. Mendoza, Daniel Castañeda y Gabriel Saldívar. Este último tal vez sea el más importante de esta generación, pues contempló por primera vez una historia musical prehispánica seguida de la colonial, tanto en su temática sacra como profana, en una misma obra (1934),¹² como lo hiciera con menor erudición el mencionado Miguel Galindo. Saldívar se da cuenta plena del vacío en la historia de la música mexicana y no comparte la idea de que ésta inicie hasta el periodo de Independencia con algunos antecedentes encontrados en la segunda mitad del siglo XVIII. No considera pues, que esta “consolidación de la música y cultura musical mexicanas” arranque con la “llegada de tres maestros italianos por 1570 [debe ser 1750]”,¹³ por lo que

¹¹ Juan Bautista Plaza, *Música colonial venezolana*, Caracas, Editorial Arte, 1958, p. 3.

¹² Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México. Épocas precortesiana y colonial*, México, SEP, 1934.

¹³ Saldívar, *Historia de la música... op. cit.*, p. 114. Debe ser “1750”, en lugar de “1570”, seguramente es un “error de dedo” ya que en 1750 fue maestro de capilla de la catedral de México el italiano Ignacio Jerusalén, le siguió luego Mateo Tollís de la Rocca, y después Antonio Juanas, aunque de este último no exista certeza de que sea italiano; se considera fuerte la influencia de Jerusalén al grado de que se habla de una época (segunda mitad del siglo XVIII) “italianizante”

se dio a la tarea de ir más atrás en la historia musical y terminó descubriendo que los archivos catedralicios, como el General de la Nación, aportan vasta cantidad de información sobre la música colonial desde los inicios de la conquista. Si bien su obra es tan sólo un año posterior a la de Galindo, el acceso y uso de fuentes es una clara diferencia entre ambos autores y habría que aclarar que el contar con una mayor cantidad de éstas propicia, por lo menos, la posibilidad de una mayor reflexión sobre lo estudiado. Pero más aún, Saldívar incluyó en su trabajo la actividad musical prehispánica, llevándolo hasta los inicios del siglo XIX, precisamente rescatando esa enorme laguna que los expertos habían dejado fuera del estudio de la música mexicana, como respondiendo al llamado del citado Romero.

De este modo, los estudios fueron cada vez más numerosos y poco a poco más especialistas dirigieron su mirada hacia los archivos musicales de las catedrales, colegios y conventos. Estos acervos¹⁴ vinieron a renovar la idea que se tenía sobre la historia de la música en México, especialmente sobre música sacra. De hecho, Saldívar fue uno de los investigadores que mostró la obra de maestros de capilla como Salazar, Sumaya y Jerusalén,¹⁵ quienes trabajaron en la catedral de México entre 1688 y 1769.

En 1939 apareció una obra que también marcó pauta en el estudio de los acervos musicales sacros; se trata de la obra de Miguel Bernal Jiménez,¹⁶ quien había escrutado los papeles de música del Colegio de Niñas de Santa Rosa de Santa María de Valladolid, y dedujo que se trataba de un “primer conservatorio de música en México”,¹⁷ afirmación que llamó la atención de

de la música colonial novohispana. Véase también Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, SepSetentas, No. 95, México, 1973, pp. 123 y 130. Baqueiro Foster refiere que esta influencia de “extranjeros” fue también patente en la música teatral y la ejecutada en los coliseos. En Baqueiro, *Historia de la música... op. cit.*, p. 360. Por otra parte, no existe prueba de actividad importante de músicos italianos en Nueva España, hacia 1570.

¹⁴ Una de las razones por las que ha sido mayormente posible estudiar la música religiosa, es precisamente por la pervivencia de las fuentes: la Iglesia, como es sabido, fue depositaria y productora de un gran acervo no sólo musical sino también de otros ramos, y que finalmente era quien podía *pagar*, y así *conservar*, la producción musical (y la preparación académica) de sus empleados –músicos–. No quiero decir con esto que no existan acervos de música popular y profana; sí los hay, pero en menor proporción.

¹⁵ Saldívar, *Historia de la... op. cit.*, pp. 100-128.

¹⁶ Miguel Bernal Jiménez, *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, Morelia, Cvltvra, 1939.

¹⁷ *Ibidem*, p. 11.

algunos especialistas, como veremos más adelante. Para mi particular estudio sobre la escoleta y capilla de la catedral de Guadalajara, resulta relevante el análisis de esta obra en la medida en que destaca que entre las funciones de este Colegio estaba la enseñanza musical a través de la escoleta que en él existía. Sus hallazgos documentales dan un poco de luz a un tema que en ocasiones se vuelve polémico entre los actuales investigadores del fenómeno musical novohispano: se insinúa la distinción entre colegio y escoleta; efectivamente, en ocasiones a estas instituciones se les ha llamado indistintamente de un modo o de otro, pero he de adelantar que son dos entidades diferentes y que no todos los colegios tenían escoletas, además de que éstas también existieron al interior de algunas catedrales, como fue el caso de Guadalajara.

En 1939 Bernal publicó otra obra en la que volvió a los archivos musicales eclesiásticos, pero esta vez para hablar de los tres amplios géneros de música sagrada: el canto gregoriano, la polifonía vocal clásica y la música moderna, viendo en esta última la necesidad de que los variados géneros (o subgéneros) de música sacra debían “renovarse o morir”.¹⁸ Si bien es una historia dura en la que estos géneros sacros se presentan totalmente definidos por una evolución musical y avalados por la institución eclesiástica, el autor considera que la lucha entre lo tradicional y lo moderno debe alcanzar también el ámbito musical sacro, pero sin perder la esencia que por largos años ha caracterizado a estas manifestaciones. Llama la atención la demanda que Bernal hace a la “Iglesia, celestial y terrena”, de que así como exige solemnidad y magnificencia en los ritos, de igual forma “abra 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”. De no atender el llamado, su música podría resultar “letárgica y no litúrgica”.¹⁹

Los trabajos sobre música religiosa tuvieron un notable empuje con la aparición de dos obras que en su momento fueron fundamentales y necesarias: *La capilla de música de Durango. Siglos XVII y XVIII* de Francisco

¹⁸ Bernal Jiménez, *Los tres géneros de música sagrada*, Morelia, Escuela Superior de Música Sagrada, 1939, p. 53.

¹⁹ Bernal Jiménez, *Los tres géneros... op. cit.*, 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.

Antúñez,²⁰ y *Música y músicos de la época virreinal*, de Jesús Estrada.²¹ El primero, con sus propios recursos económicos e intelectuales, publicó su breve obra que además de ofrecer importantes datos sobre músicos (como se había venido haciendo por los antecesores investigadores), ofrece también un pequeño catálogo de composiciones musicales existentes en el acervo catedralicio de Durango e incluye autores nativos de la región que también ejercieron su maestrazgo en Guadalajara, lo cual resulta de especial interés para mi estudio. Su obra está poco vinculada a la vida socioeconómica y cultural de la ciudad, pero aún así, el autor reafirma que la actividad musical virreinal, particularmente la religiosa, no se ciñó únicamente a las catedrales del centro del país; nos dejó en claro que más allá del altiplano también se ejecutaron interesantes obras de los considerados grandes maestros, pero además, y lo más importante, que se desarrolló la composición de los géneros sacros llamados “grandes”, como la Misa.

La citada obra de Jesús Estrada presenta un recuento de algunos compositores de la capilla de la catedral de México, señalando la época de esplendor con Manuel de Sumaya e Ignacio Jerusalén y Stella, antes mencionados.²² Toca el tema de las instituciones de enseñanza musical y señala alrededor de 1711, el momento del nacimiento de la “Escoleta Pública” de la catedral de México,²³ como entidad dedicada “exclusivamente” a la instrucción musical. Con esto, Estrada revira contra Bernal Jiménez, antes mencionado, con la intención de aclarar que el “conservatorio” de Santa Rosa de Santa María Valladolid –fundado por Mariano Elizaga 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”.²⁴

El riesgo que siempre se ha corrido al hacer una historia fincada en el reconocimiento de un personaje, Estrada lo salva un poco al poner en contexto la actividad de los músicos, explicando incluso vicisitudes de la vida

²⁰ Francisco Antúñez, *La capilla de música de Durango. Siglos XVII y XVIII*, impreso por el autor, México, 1970.

²¹ Estrada, *Música y músicos...* *op. cit.*

²² De este último se ejecutaron algunas obras en la catedral tapatía, las cuales han aparecido en el acervo en proceso de inventario.

²³ Estrada, *Música y músicos...* *op. cit.*, p. 55.

²⁴ Estrada, *Música y músicos...* *op. cit.*, 55. El caso de la escoleta de la catedral de Guadalajara también desmiente lo dicho por Bernal, ya que desde finales del siglo XVII aparece en los documentos catedralicios mencionada la escoleta como una institución de enseñanza musical.

personal de algunos de ellos, como es el caso del maestro de capilla Ignacio Jerusalén, a quien su marcada indisciplina le afectó sus relaciones no sólo con el cabildo eclesiástico, sino con su propia familia. Aún así, el autor hace énfasis en una historia musical determinada sólo por los músicos sobresalientes, pasando por alto otros elementos que si bien no fueron tan prolíficos, sí participaron de manera activa en el desarrollo musical.

Estrada analiza el esplendor de la capilla como fenómeno acorde al esplendor alcanzado en otras actividades como lo político, literario y cultural en general. El “siglo barroco”, que abarca más de cien años (entre los siglos XVII y XVIII) es destacado como el periodo en el que la “cultura citadina” se impone, y con ellos las instituciones adquieren una mayor presencia dentro de la actividad no sólo política sino cultural. Esto, dice el autor, es parte de la explicación del porqué del esplendor de la capilla musical de la catedral de México, lo cual resulta fundamental en su obra.

Sin duda *Música y músicos* ofrece nuevos elementos para formas de análisis propias de la historia social, tal es el caso de los estudios de las llamadas *redes sociales*, en las que el personaje (en este caso el músico) recobra un valor social en tanto que forma parte de un mecanismo amplio, una red que es parte medular de una entidad: la capilla de música, además de que en ésta participan familias de músicos por más de una generación, quienes llegaron a trabajar también en otras capillas del reino. Estos elementos son interesantes para realizar de manera más sistemática la prosopografía de los músicos. De hecho, Estrada, tal vez sin darse cuenta o sin proponérselo, realiza un incipiente trabajo prosopográfico. La deuda que con él se tiene está todavía vigente.

Una nueva etapa sobre los estudios musicales de lo sacro en México estuvo marcada con las investigaciones del musicólogo Robert Stevenson. Aunque algunas de ellas no están traducidas al castellano,²⁵ hay algunos artículos que sí se publicaron en la revista *Heterofonía*.²⁶ Pero su trabajo y aportación más valiosa para nuestra historiografía musical fue su participación en la obra que dirigió Julio Estrada entre 1984-1986.²⁷ Stevenson

²⁵ Robert Stevenson, *Music in Mexico*, New York, Cromwell, 1952; o la consagrada: *Renaissance and baroque musical sources in the Americas*, Washington D.C., 1970.

²⁶ Robert Stevenson, “El más notable de los músicos indígenas”, *Heterofonía* número 61, volumen XI, número 4, julio-agosto 1978; y “Proyectos primordiales para la musicología mexicana”, *Heterofonía* número 96, enero-marzo 1987.

²⁷ Julio Estrada (editor), *La música de México*, 5 vols. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984-1986.

escribió la primera parte del volumen dos dedicado al periodo virreinal, 1530 a 1810. Junto con él trabajó José Antonio Guzmán Bravo, quien se encargó del análisis estrictamente instrumental de la música de este periodo. En los cinco volúmenes de *La música de México* se pretendía reunir lo más vanguardista en las investigaciones musicales del país, y por supuesto que lo logró, aunque sin despojarse del centralismo de aquellos años.

Otro estudio importante es la obra de Gustavo Mauleón, *Música en el virreinato de la Nueva España. Siglos XVI y XVII*,²⁸ como tratando de abonar a la citada obra de Estrada y de otros que le antecedieron. La atención centrada en la catedral de Puebla y en la capilla musical palafoxiana remarca la rivalidad que existió entre ésta y la catedral de México, aspecto que pudiera considerarse como una interesante aportación. Puebla era “la ciudad española por excelencia”, y debido al “apego exclusivo y casi mítico a la patria chica”, es decir, a su propia cultura citadina, rivalizó con México “durante todo el periodo colonial”.²⁹

¿Y qué decir respecto a los estudios en la catedral de Guadalajara? El volumen doble de la revista *Heterofonía*, publicado en 1999, está dedicado a los hallazgos de archivos musicales, incluyendo libros de coro, obras para órgano, así como fuentes localizadas en la biblioteca Newberry de Chicago. Uno de sus artículos versa sobre los hallazgos del musicólogo Aurelio Tello en el que hace una revisión sobre lo investigado en distintas catedrales del país, además de las de Bogotá, Quito, Lima o Santiago de Chile. Al referirse a la de Guadalajara dice: “De otras catedrales mexicanas sólo existe información desperdigada, como la de Guadalajara.”³⁰ Pero de ciudades como Zacatecas, Saltillo o San Cristóbal de las Casas sencillamente no sabemos nada”.³¹

El historiador tapatío Santoscoy, ya citado, ante la problemática de las fuentes en la época en que escribió su obra, ofrece pocos datos para la temporalidad que aquí interesa. Obtiene información de algunos cronistas como Mendieta, Tello y De la Mota Padilla, pero ahora muchos de esos

²⁸ Gustavo Mauleón Rodríguez, *Música en el virreinato de la Nueva España. Siglos XVI y XVII*, Lupus Inquisitor, Puebla, Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 1995.

²⁹ *Ibidem*, p. 121, vuelvo a este asunto de la rivalidad entre Puebla y México más adelante.

³⁰ Cita el trabajo de Gabriel Pareyón, “La música de la catedral de Guadalajara”, en *Heterofonía*, número 116-117, enero-diciembre de 1997, pp. 99-124. Se trata de uno de los pocos trabajos sobre la actividad musical de esta catedral que se comenta más adelante.

³¹ Aurelio Tello, “El archivo musical de Oaxaca: nuevos hallazgos”, en *Heterofonía*, número 120-121, enero-diciembre de 1999, pp. 66-79.

datos son desmentidos o confirmados por los documentos a los que ya tenemos acceso. Además, y hay que decirlo, el estudio de Santoscoy no es un análisis especializado en elementos del fenómeno musical, sin pretender restarle valor al recuento general que hace de los maestros de capilla, de otros músicos y de algunas vicisitudes al interior del conjunto.

El análisis de los libros de coro también ha sido parte importante de esta investigación musicológica,³² aún cuando en la catedral de Guadalajara todavía falta mucho por trabajar. Tal vez a quien más se le deba en cuanto a los estudios de las artes de Nueva Galicia (realizados hacia mediados del siglo XX) sea a Leopoldo I. Orendain, quien publicó una breve pero interesante noticia sobre los libros de coro de la catedral tapatía.³³ En su estudio descubre la interesante producción de éstos, sobre todo durante la primera mitad el siglo XVIII. Los vacíos de información que evidencia la obra, de los que el mismo autor se lamenta, podrían resolverse en parte con la consulta de las actas capitulares. En éstas hay testimonios sobre la confección de libros de coro y aparecen nuevos nombres como Francisco Morillo y Miguel Tello.³⁴

Algunos de los historiadores de mediados del siglo XX que trabajaron en Guadalajara y que les correspondió festejar los cuatrocientos años de la ciudad (1542-1942) y del obispado (1548-1948), produjeron obras que resultaron más edificantes que ricas, desde el punto de vista historiográfico. Estos autores nos ofrecen muchos datos y detalles de la trayectoria de la catedral y sus episodios. Cornejo Franco, por ejemplo, en su *Reseña de la catedral de Guadalajara*,³⁵ proporciona algunas pistas sobre una posible relación entre los Casillas que construyeron la catedral, desde principios del siglo XVII³⁶ y los Casillas músicos que trabajaron en la capilla llegando a ser

³² Por ejemplo, Mary Ann y Harry Kelsey, *Inventario de libros de coro de la catedral de Valladolid-Morelia*, México, Colegio de Michoacán, Consejo de Cultura de la Arquidiócesis de Morelia, 2000; también Dom Antonio Ramírez, “Arte liturgia y catequesis en los libros de coro de la catedral de Guadalajara”, en Memoria del 1º Coloquio Musicat: *Música, Catedral y Sociedad*, México, UNAM, 2006; este es un buen inicio, aunque tímido, para los trabajos de catalogación y descripción de los libros de coro de esta catedral guadalajareense.

³³ Leopoldo I. Orendain, “Los libros de coro en la catedral de Guadalajara”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. VIII, núm. 29, 1960, pp. 37-46.

³⁴ Véase Archivo Histórico del Arzobispado de Guadalajara (AHAG), Actas de Cabildo, Libro XI, 6 de junio de 1759, fol. 244v ss.

³⁵ José Cornejo Franco, *Reseña de la catedral de Guadalajara*, Guadalajara, s/ed., 1960.

³⁶ *Ibidem*, p. 77.

maestros de ella hacia finales de ese siglo.³⁷ Si bien no destaca esta posible relación familiar entre ellos, los datos citados en su obra invitan a considerar la posibilidad de que se trate de una misma familia.

El mencionado artículo de Pareyón sobre el panorama de la música catedralicia en Guadalajara es en verdad de los últimos y únicos trabajos serios sobre el tema en particular. El autor parte de la revisión de un *Compendio* de actas capitulares que realizó el padre Eucario López en la década de los años setenta³⁸ (en lugar de revisar las actas directamente), quien a su vez partió de otro compendio del padre José Joaquín Pizano, secretario del cabildo de 1838 a 1857, año de su muerte.³⁹ Estos autores son en sí dos filtros que seleccionaron las actas que según ellos contienen “algunos de los puntos de más importancia” y en éstas se basó Pareyón para la realización de su artículo, lo cual representa una seria limitante en el aspecto de las fuentes.

Debido a la amplitud del periodo que su breve texto abarca, el resultado es un tanto escueto y poco profundo en los temas que toca, aunque la cantidad de datos que aporta son una buena fuente para posteriores investigaciones e interpretaciones. Y ante la ausencia de estudios especializados en música local, el autor recurrió a varios de los autores del centenario y los tomó como sus principales fuentes, a sabiendas de que no son autores dedicados al estudio del fenómeno musical.

El estudio de Pareyón es valioso porque revisa algunas publicaciones periódicas y a otros autores que estuvieron ligados a la catedral y a su mundo musical. Si bien aclara que se trata de un “sumario histórico...”, es precisamente a ello a lo que se limita: a presentar una síntesis histórico-musical desde los primeros establecimientos de los conquistadores hispanos en tierras del occidente, particularmente en el valle de Atemajac, hasta muy entrado el siglo XX. Démonos cuenta de lo que se puede decir en 25 cuartillas de casi cuatrocientos años de historia musical novogalaica. Con todo y sus limitaciones, la importancia que este artículo tuvo en su momento es innegable precisamente por la ausencia de estudios sobre el tema.

³⁷ AHAG, Actas de cabildo, Libro VIII, 6 de noviembre de 1714, fol.100f. AHAG, Sección Gobierno, Serie Parroquias/Catedral, Libramientos de maestros y sirvientes, años 1717-1799, caja 4, sin foliar, diciembre de 1719.

³⁸ Eucario López, *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.

³⁹ *Ibidem*, p. 120.

Otro trabajo es el realizado por Aurelio Martínez sobre el colegio de infantes de la catedral de Guadalajara.⁴⁰ Con la interesante cantidad de datos que el autor presenta podría armarse un valioso compendio como el logrado por Pareyón, aunque la complicada articulación que el autor hace de estos datos convierten a esta historia en una *dura* narración institucional. En este trabajo, la exposición de los hechos busca dibujar el pasado de la agrupación coral de la catedral como un proceso ininterrumpido del que habría nacido el actual Coro de infantes. Adolece del manejo documental además de evidentes fallas en la narrativa. Por citar un ejemplo: la transcripción paleográfica del autor para uno de los documentos utilizados le hace ver el término de Sun Tze Yn (Ta),⁴¹ el cual interpreta como el nombre de un “cantor indígena” del grupo “...p’urépecha (porque a eso suena su nombre)”⁴² Martínez interpreta esto como “una valiosa capacidad de adaptación de la naturaleza indígena al proceso cultural europeo y viceversa”. Sin duda que estaríamos frente a un importante caso de transculturización, de no ser que el citado nombre de este hipotético “cantor indígena” (supuestamente p’urépecha) en realidad es: “salario de... cantor **en treinta pesos**”⁴³ Aun con lamentables errores como éste, la investigación también ofrece datos sobre la actividad musical de la catedral que resultan valiosos para una mejor interpretación en la que este importante recinto deje de ser un ente aislado y desvinculado de toda realidad social, y sus miembros pasen de ser “anónimos” a “personas con nombres” a quienes sólo la catedral o algún convento les dio sentido a sus vidas.

Dentro del proyecto “*Musicat*: Seminario nacional de música en la Nueva España y el México independiente”, adscrito a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en su cuarto coloquio realizado en Guadalajara en 2008, se presentaron dos valiosos trabajos sobre la capilla de música guadalajareense,⁴⁴ aunque ninguno de estos aborde de manera particular la escoleta y su relación con la capilla.

⁴⁰ Aurelio Martínez Corona, *El coro de infantes de la catedral de Guadalajara*, conferencia leída en la Cámara Nacional de Comercio de Guadalajara, noviembre de 2000.

⁴¹ *Ibidem*, p. 16.

⁴² *Ibidem*, p. 17.

⁴³ AHAG, Actas de cabildo, Libro I, 7 de febrero de 1559, fol. 71f. Las negritas son mías y equivalen a lo que Martínez considera Sun Tze Yn (Ta).

⁴⁴ Celina G. Becerra Jiménez y Rafael Camacho Escamilla, “Instrumentos musicales en la Catedral de Guadalajara en el siglo XVIII”, y Cristóbal Durán, “Los órganos de Nazarre de la catedral de

En el marco del mismo proyecto *Musicat* fue elaborada la tesis de maestría de Jorge Gómez Naredo,⁴⁵ que muestra que las peticiones de los músicos al cabildo sobre aumentos de salarios, permisos, ausencias y demás, son más que una simple solicitud de mejoría y encarnan un “discurso de resistencia”. Para este autor, las actas capitulares revelan relaciones extra musicales entre el cabildo y los músicos, relaciones que luego se convierten en un serio problema y que dan al traste con el funcionamiento del grupo musical. Propio de una historia sociocultural, desde mi punto de vista, es este trabajo de Gómez Naredo, en el que si bien los *sujetos de estudio* son músicos y miembros del cabildo eclesiástico, su *objeto de estudio* no es la música en sí, sino las relaciones entre los sujetos, mismas que en un momento dado pueden llegar a condicionar a aquélla.

Como lo dije en líneas iniciales, en todas estas obras citadas no aparece la dupla escoleta-capilla, salvo citas aisladas que dan noticia de su presencia, por lo que este trabajo espera cubrir esta laguna y a la vez complementar lo que antes se haya dicho, destacando las relaciones sociales y conflictos que poco a poco fueron diseñando a estas corporaciones musicales de la Guadalajara dieciochesca. La posibilidad está puesta sobre la mesa y confiamos en que estas herramientas llevarán este trabajo “a buena continuación”, para no decir “a buen fin”.

* * *

Los capítulos de la presente investigación están divididos del siguiente modo: el primero describe los escenarios donde se lleva a cabo todo lo analizado: la ciudad y la catedral. La idea es mostrar la manera en que estaba constituido este espacio y qué papel tenía como ente en constante construcción, como parte de un “mundo nuevo todavía en gestión”, en palabras de Tomás Calvo.⁴⁶ Precisamente la consagración de la catedral, hasta 1716, evidencia ese constante desarrollo de las instituciones de gobierno novohis-

Guadalajara, 1727-1730”, en 4º Coloquio Musicat, *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, México, UNAM, 2009.

⁴⁵ 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, México DF, Universidad Autónoma Metropolitana, 2007.

⁴⁶ Thomas Calvo, *Poder, religión y sociedad en la Guadalajara del siglo XVII*, México, Centre Français d’Études Mexicaines et Centraméricaines-H. Ayuntamiento de Guadalajara, 1992, p. 127.

pano. El segundo capítulo describe la escoleta; en su primera parte presenta el antecedente de lo que fueron los colegios de infantes, con los que ha sido confundida, precisamente procurando aclarar tal confusión. Detalla luego cómo fue que la llegada de un maestro de capilla proveniente de la catedral de Valladolid, Martín Casillas, dio un nuevo rostro a la instrucción musical, constituyéndola precisamente como una escuela de música, como una escoleta formal. Se destaca que esta profesionalización de músicos incluyó la realización de exámenes que se realizaban a los aprendices de manera constante, procurando siempre contar con ministriles y cantores ejemplares para el servicio de la capilla. Presento luego un breve recuento de las escoletas de catedrales y colegios de otras ciudades, tratando de establecer comparaciones con la tapatía. El tercer capítulo aborda la capilla de música y sus antecedentes desde el nacimiento de la catedral. Dos elementos son fundamentales de esta capilla: su maestro y sus músicos, quienes dan vida a la institución y revelan una sorprendente movilidad no sólo dentro de la misma (asensos...) sino también con otras capillas del reino.

En el último apartado se pretende generar una idea de conjunto, presentando algunas conclusiones sobre la relación entre estas corporaciones musicales y las autoridades eclesiásticas. Se señala a la ciudad como condición necesaria para el desarrollo de una cultura compleja en el que distintos actores de diferente condición social se involucran. También destaco que tanto la capilla como la escoleta se movieron entre la autoridad del cabildo y la del obispo, lo que en ocasiones les dio una especial caracterización. Y si bien se habla de que la música pretendía dar realce y lustre al culto catedralicio, y por extensión también a la ciudad, no aplicó esto para este músico del antiguo régimen quien siempre estuvo remando contracorriente por ser considerado como artista más que como artesano. Pero aun así, sabía que trabajar al servicio de la catedral significaba estar bajo la sombra y cobijo de una de las entidades de gobierno más importantes de la época.

Valgan pues estos señalamientos para dar inicio a este viaje que, luego de algunas cuartillas, espera llegar a buen puerto, por un mejor conocimiento de las creaciones humanas, de nuestro pasado que, aunque ya desapareció, se resiste a irse del todo.

Capítulo I

La ciudad y la catedral



INTRODUCCIÓN

Este capítulo contiene los dos espacios que definen el escenario en el que se desarrollan la escoleta y capilla de música de Guadalajara: precisamente la ciudad y su catedral. La primera parte, la ciudad, intenta dibujar a la capital neogallega en construcción, la que llega a un inicio de siglo XVIII con una importante carga de significados medievales, aunque también con la disyuntiva de tener que despojarse de viejos esquemas y de dar un nuevo orden a la vida religiosa y civil, ambos ámbitos como potestades de un solo poder: el del rey. En la primera mitad del siglo pareció lograrse este equilibrio por medio de un eficaz abasto y la regulación de varios servicios.

La ciudad, según sus cronistas, sus archivos eclesiásticos y su propia arquitectura, estaba determinada físicamente por sus edificios religiosos, los cuales parecían custodiarla de las fuerzas paganizantes. La mayoría de las actividades de los guadalajarenses estaban permeadas por el sentimiento de servicio a Dios, lo cual fue crucial para el funcionamiento de la ciudad, ya que hasta el acto más mundano y profano, parecía estar determinado por la voluntad divina o por lo menos, dedicado a ella.

En este sentido, la catedral fue el eje sobre el que giraba el mundo colonial. El aparato ritual desplegado por las autoridades sobre la sociedad neogallega (eclesiásticas o civiles), constituía una eficaz forma de cohesión y de integración social que al mismo tiempo terminaba por señalar y recordar que se vivía en una sociedad determinada más que por estamentos, por ser precisamente una sociedad corporativa, en que los de mayor autoridad

no siempre tenían como opositores a los de menor autoridad, sino que con frecuencia la lucha se daba dentro de una misma jerarquía. El cabildo eclesiástico fue una clara muestra de ello.

1. LA CIUDAD

Ritual, sociedad y jerarquías

Eran las cuatro de la tarde del 26 de enero de 1708, la sala capitular de la catedral de Guadalajara estaba preparada para una sesión especial y los miembros del cabildo eclesiástico habían adoptado una actitud más solemne que de costumbre. Era un “cabildo extraordinario”. El atuendo que esa tarde llevaba puesto el canónigo magistral, Juan de Arriola Río, no era el que normalmente usaba. Se trataba de un día especial. Era su día. Guardada entre sus ropas llevaba la *palabra del rey*: una cédula real que le daba un nuevo lugar dentro de la jerarquía eclesiástica. Aquel día Arriola no lo olvidaría fácilmente. La cédula había sido firmada en Madrid el 16 de julio del año anterior y señalaba que el canónigo era promovido “a la chantría de esta... santa Iglesia”. El cargo era uno de esos que no se obtenían cotidianamente; había vacado por ascenso de su anterior titular “al arcedianato de ella”, lo cual, de antemano, nos anuncia del acomodo jerárquico de los diferentes cargos en el cabildo.

Seguramente fueron varios los momentos de emoción para los participantes, principalmente para el agasajado. Uno de ellos llegó cuando mostró la cédula y la leyó ante los presentes, quienes “la cogieron en sus manos, besaron y pusieron sobre sus cabezas con el acatamiento debido a carta de su rey y señor natural –que Dios guarde muchos años–”. Aunque era temporada invernal, alguna gota de emotivo sudor debió haber recorrido lentamente su rostro.

La presencia del “arzobispo obispo de este obispado”, Diego Camacho y Ávila, quien encabezaba la ceremonia, solemnizaba aún más el ritual catedralicio. El nuevo chantre, escoltado por el arcediano Miranda y el racionero González, fue conducido luego al coro donde tomó el lugar que le correspondía: “lo sentaron en la silla que le tocó”, la que estaba asignada para él y que sólo alguien con la dignidad de chantre podía utilizar. Era “la segunda que está al lado derecho del prelado”; una vez ahí, hizo el juramento de la manera en que lo señalaba el “Concilio Mexicano”. Entonó luego el *Deus in advitorium*, como seña de haberse consumado la posesión.

Después fue llevado de nuevo a la sala capitular donde también ocupó la silla que le correspondería; “hubo conferencia” y expresó su parecer sobre lo que acababa de acontecer. Posteriormente, según indicaba el ritual, dio las primeras indicaciones ya bajo su nueva investidura. En ese momento inició su labor como chantre por lo cual debía ser beneficiado “con todos frutos, rentas, prebendas y emolumentos a dicha chantría”. El solemnizado tomó la posesión “quieta y pacíficamente y sin contradicción alguna”; solicitó al cabildo eclesiástico “testimonio” del acto y “los señores mandaron se le diese”.¹ El día concluyó sin incidente alguno y la catedral estrenó ya un nuevo chantre y, esto es lo más importante, por gracia y voluntad del monarca. Sonaron las campanas y posiblemente ladró algún perro y se asustaron las aves.

Distintas lecturas e interpretaciones podría tener el acto antes descrito. Una de ellas es que en tal evento se evidencia la sociedad guadalajarenses, colonial en general, definida en términos de corporaciones y de jerarquías al interior de éstas y en su relación con otras, sean civiles o eclesiásticas. La estructura de una organización corporativa permeaba la mayoría de las formas de relaciones sociales durante la época colonial, pero además, tal estructura diferenciada también podía verse en los espacios. Adentro de la catedral en el ritual aludido, los espacios son también un discurso jerárquico en donde se funden las características individuales, grupales y espaciales para determinar el *status* de las personas. Y también la espacialidad, como factor jerárquico, es claramente distinguible en una macrorrealidad, es decir, en la distribución de la ciudad y de *las* ciudades. Ahora bien, aun cuando el *status* de una persona, definido por títulos nobiliarios, nombramiento de cargo público, sea civil o religioso, situación económica, o incluso, grupo étnico o demás, las fronteras entre estos sectores sociales no siempre eran claras ni contundentes,² es decir, que la jerarquización estamental no siempre clasificaba a estos grupos de manera tajante, pues era hasta cierto punto común encontrar miembros de un determinado grupo social interactuando con otro. La frontera entre estos grupos sociales era bastante franqueable. De hecho, considerando lo propuesto por Garriga, el tránsito de la etapa me-

¹ AHAG, Actas de Cabildo, Libro VIII, 26 de enero de 1708, Fol. 12f-12v.

² Cfr. Juan Pedro Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de las Luces*, México, FCE, 2001. Viqueira sostiene que la sociedad novohispana era “celosa de los tratamientos diferenciados, de las distinciones, del honor y del respeto, tan aferrada en lo ideológico a la forma estamentaria...”, p. 91.

dieval a la moderna “se caracteriza precisamente por el desarrollo de un intenso proceso de integración corporativa... cuyo resultado más significativo o vistoso fue la composición de formaciones políticas complejas...”³ Por lo menos para el caso de Guadalajara, la convivencia y las relaciones sociales en general fueron tan estrechas al grado de encontrar en la capilla musical a capellanes de coro que aún no habían sido ordenados, o bien, indígenas ocupando la plaza primer de organista, lo cual no estuvo exento de conflictos.

Si bien esta idea de las fronteras entre los distintos grupos sociales pudo haber sido algo muy marcado en la sociedad europea de aquellos años (principalmente en el medioevo), en la novohispana hubo mayor movilidad social y espacial de la que suponemos, aunque las “formas” sociorrituales que se practicaban (como la antes descrita) tendían a expresar y a dejar en claro esta distinción. En este punto, lo establecido por la “norma” y lo adoptado por la “costumbre” terminaban dibujando un complejo sistema social que generó diversos conflictos entre gobernantes y gobernados, como se verá en algunos casos referentes a la música catedralicia guadalajareense.

Guadalajara: sus espacios y su misión

Guadalajara, como otras ciudades del reino, también estaba diseñada en gran parte por la voluntad del monarca,⁴ que si bien tendía a ser absoluta, con frecuencia dejaba acciones a la voluntad de las autoridades locales, por lo que el parecer del rey en ocasiones llegó a ser una de las varias voluntades que diseñaban el escenario social de la ciudad. Aunque al principio de la conquista las cosas fueron un tanto desordenadas y con muchos incidentes imprevistos debido al desconocimiento del lugar y sus condiciones, al descubrir el valor económico y político de la empresa de conquista hubo que replantear y sistematizar aquel proyecto. Fundar pueblos, villas y ciudades obedecía, en primera instancia, al plan expansivo del poblamiento en el Nuevo Mundo. Como parte del orden pretendido, las *Ordenanzas Urbanas* fueron un “mode-

³ Carlos Garriga, “Orden jurídico y poder político en el Antiguo Régimen”, en *Istor*, Revista de Historia Internacional, Año IV, núm. 16, primavera de 2004, p. 32. Cita a António M. Espanha, *La gracia del derecho...*, Madrid, 1993.

⁴ *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, 1973.

lo de racionalización” de las ciudades.⁵ Los puntos cruciales para la expansión debían tener un carácter especial por sobre el resto de las poblaciones. Esos puntos eran las ciudades y constituían un escenario exclusivo en el reino. La ubicación de Guadalajara la convertía en la ciudad de paso hacia el noroeste del reino en la puerta de entrada a ese inmenso territorio que llevó años conquistar y poblar, y que durante los primeros años de la colonia estuvo bajo jurisdicción de la Audiencia y del obispado de la ciudad.

El fenómeno de las ciudades hispanas fue una herencia del medioevo europeo que vía España llegó a estas tierras. El nuevo escenario urbano pareció haber representado la fortaleza que resguarda la riqueza de los nuevos ricos: los comerciantes. La ciudad medieval “era una ciudadela porque las riquezas que contiene son tentadoras... porque 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”.⁶ Aquellas antiguas ciudades europeas nacieron amuralladas, fortificadas, con enseñanza militar, pero abierta al comercio del que vive y se desarrolla. Los “hombres de negocios” fueron quienes le dieron vida. Digamos de paso que aquellas ciudades poseían un derecho especial puesto que se edificaron “sobre la base del privilegio”.⁷ Vivir ahí significaba tener privilegios que no se tenían fuera de ella, por lo tanto, generaba una forma de aprehensión de la realidad distinta a la que se produce en otros espacios.

Si bien estos historiadores medievalistas citados ubicaron al reino hispano y al Mediterráneo como periferia de la cristiandad, considerando como modelo de ciudad las del norte de Europa, lo cierto es que los reyes peninsulares sentaron su poder no tanto en prácticas mágicas como lo anunciaba la “propaganda” de los reyes taumaturgos de Francia e Inglaterra,⁸ sino en el derecho escrito heredado del mundo romano y articulado en una cadena de ciudades que formaron un eje que fue fundamental en la cristianización del mundo, ciudades entre las que se encontraba Compostela, junto

⁵ Daniel Vázquez, *Guadalajara: ensayos de interpretación*, México, El Colegio de Jalisco, 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), México, UdeG-ITESO, 2001, p. 21, cita a Grouh y Mundigo (1982).

⁶ Georges Duby, *Europa en la Edad Media*, México, Paidós, 1986, p. 72.

⁷ Henri Pirenne, *Historia de Europa. Desde las invasiones hasta el siglo XVI*, (1939), México, FCE, 1996, Libro V, Cap. II: “La formación de la ciudades”, pp. 157-165.

⁸ Marc Bloch, *Los reyes taumaturgos* (1924), México, FCE, 1988.

con Roma y Jerusalén.⁹ Al respecto, Rucquoi señala que España, “al igual que Italia, se sitúa dentro del antiguo mundo romano de los países mediterráneos tempranamente urbanizados, romanizados y evangelizados, en el centro del mundo”.¹⁰ Es por eso que la “ciudad”, para los monarcas españoles encargados de la evangelización y poblamiento de América, representó la materialización de su poder, de su encomienda divina: cristianizar, pero no siguiendo los preceptos papales, sino ubicándose por encima de ellos (el rey era el “patrono” de la iglesia en América), emulando del pasado no sólo a los grandes santos y su “magia”, sino apelando principalmente al “conocimiento” y la sabiduría de un rey Salomón, preceptos que se convirtieron en los “fundamentos de la realeza española”.

Esta idea de ciudad con este importante papel estratégico fue la que se estableció en el Nuevo Mundo. Así era aquella Guadalajara colonial que poseía un importante peso medieval no como un lastre sino como una prolongación o continuidad de una misión que exigía renovar sus preceptos y ajustarlos a “lo moderno”. Esta lucha entre tradición y modernidad fue constante y muy compleja, incluso las “supervivencias medievales” en territorio novohispano (incluso europeo), “lejos de ser residuales”, perduraron como “elementos estructurales de la sociedad” hasta entrado el siglo XIX, o posterior.¹¹

La historia de sus sucesivas fundaciones, desde la primera en 1532 cuando nació como “villa” en Nochistlán, hasta la definitiva, diez años después en el valle de Atemajac cuando ya ostentaba su categoría de “ciudad”,¹² reveló por una parte las fallas que se presentaron en el proyecto de conquista y poblamiento, y eso a su vez dio pie a que se instaurara un orden, lo cual incluyó el trasplante de algunas instituciones castellanas a las nacientes entidades del Nuevo Mundo.¹³

⁹ Adeline Rucquoi, “De los reyes que no son taumaturgos: los fundamentos de la realeza en España”, en *Relaciones*, núm. 51, vol. XIII, verano 1992, México, El Colegio de Michoacán, pp. 55-100.

¹⁰ *Ibidem*, p. 63.

¹¹ Garriga, “Orden jurídico y poder político”, *op. cit.*, p. 25.

¹² La bibliografía al respecto es amplia, remito por ahora a Luis Páez Brotchie, *Guadalajara de Indias*, Banco Industrial de Jalisco, Guadalajara, 1957, y José Luis Razo Zaragoza, *Guadalajara*, Guadalajara, Jalisco, UNED, 1986.

¹³ Luis Weckmann, *La herencia medieval en México*, t. I, 1983, México, El Colegio de México, pp. 101ss.

Guadalajara de Indias no podía quedar exenta de su respectivo “mito fundacional”, con el cual pretendió legitimar dicho establecimiento por medio de la intervención divina. Los españoles que pelearon contra los indígenas de Tetlán, hacia 1534, se habían encomendado al arcángel san Miguel para que acudiera en su ayuda, y algunos aseguraron haber visto en una de las batallas a santo Santiago “en un caballo blanco en el aire, que les hacía poner en fuga [a los indígenas]”.¹⁴ Esta “aparición” generó que, una vez establecida la ciudad en el valle de Atemajac, se erigiera una capilla en honor de san Miguel y que se hicieran anualmente representaciones teatrales rememorando la aparición y la victoria sobre los nativos.¹⁵ Al poco tiempo, incluso, el hospital adscrito a dicha capilla también llevó el nombre de San Miguel. Sin duda que el fenómeno de esta dupla de santos moldeó el destino inmediato de la ciudad: dicha 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 “vestida de chapas de plomo” puesto que los dos santos “fueron a los que la ciudad de Guadalajara debió su defensa”.¹⁶ 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.¹⁷

Y si a Dios, en el corpus mitológico, corresponde propiciar la fundación de la ciudad, a los reyes les corresponderá el ordenamiento y planeación de la misma. Las mencionadas *Ordenanzas Urbanas* no sólo *ordenan lo urbano* desde el punto de vista espacial, antes aun, hay factores jerarquizantes que determinan cómo distribuir el espacio (arquitectura) y a las personas que habitarán ese espacio, de manera que la ciudad se erige como un discurso permanente de jerarquía social. Además de sus disposiciones técnicas y funcionales, como considerar que sus calles debían ser lineales, de norte a sur y de oriente a poniente, que debía ubicarse a la orilla de un

¹⁴ Matías de la Mota Padilla, *Historia del reino de Nueva Galicia en la América septentrional* (1742), Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, 1973, p. 41.

¹⁵ 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*, España, Paidós, 1985, p. 29-38.

¹⁶ Matías de la Mota Padilla, *Historia del reino... op. cit.*, 1999.

¹⁷ Mircea Eliade, *Aspectos del mito*, España, Paidós, 2000, p. 29.

río y a una altura adecuada,¹⁸ se establecía que en el centro debían estar los dos principales organismos de poder, las dos potestades del gobierno monárquico: la Iglesia y la Casa de gobierno, Audiencia o Ayuntamiento. Pero además debía estar ahí un tercer conjunto con un profundo y claro mensaje a los súbditos: una plaza pública y la horca, como silenciosa vigilante de ojos acusadores para quienes violaran las leyes de Dios y sus ministros.

Inmediato al centro, de manera radial hacia la periferia, seguían los solares de los “principales” quienes debían ser el ejemplo de civilidad y orden para los grupos “inferiores”, además de poseer los terrenos de mayor extensión que los periféricos. Entre más se alejaban del centro disminuía el tamaño de los terrenos y la importancia de los vecinos según la escala social.¹⁹ A la orilla de la ciudad estaban los terrenos disponibles para prever su crecimiento, estos fueron los llamados “ejidos”. Sus fundadores fueron peninsulares, mientras que los indígenas ocuparon sus propios poblados. El esquema jerárquico se encuentra no sólo dentro de la ciudad, sino también en su relación con los espacios rurales. Esta situación expone la condición separatista y segregacional con la que nació esta ciudad. El fenómeno de alteridad del “otro” y el “nosotros” es algo que estuvo presente desde sus primeros días. Cuando los vecinos pueblos de Mexicaltzingo y Analco fueron alcanzados por el crecimiento urbano, hacia la segunda mitad del siglo XVIII, estos fueron transformados de “comunidades indígenas en barrios urbanos”, iniciando con ello un nuevo proceso de integración sociocultural que a la postre generó nuevas identidades y nuevas realidades, como el conocido y ya tradicional fenómeno de los “barrios” de Guadalajara.

Cuando una localidad adquiría un título que la convertía en ciudad, eso era equivalente al mecanismo por el que un individuo obtenía un título de nobleza y se convertía en una persona distinta a las demás (conde, marqués...). La ciudad ingresó al mismo juego jerárquico no sólo de los espacios físicos y geográficos, sino en los nobiliarios, categóricamente superior a otras localidades y compitiendo con otras ciudades, capitales o no.

La ciudad es percibida como un espacio de posibilidades y prohibiciones, de transformaciones y apropiaciones; es la creación de un espacio propio, es un “sujeto universal anónimo”²⁰ y a la vez con miles de nombres. Con la

¹⁸ Véase *El orden que se ha de tener al descubrir y poblar*.

¹⁹ Vázquez, Guadalajara: ensayos de interpretación... p. 45.

²⁰ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. I: Artes de hacer*, México, 2000, Universidad Iberoamericana, ITESO, 2000, p. 106.

ciudad nace un nuevo escenario teatral de la vida, nace la más alta representación de sociabilidad del hombre y de su miedo a la soledad y al olvido.

Entre lo rural y lo urbano en el siglo XVII

Durante el siglo XVII ocurrió un lento proceso de consolidación de la ciudad como un ente orgánico que exigía cada vez más del trabajo de sus moradores. Este proceso fue apenas visible en este periodo, incluso la traza cuadrangular se mantuvo, aumentando levemente el número de manzanas; “tenía once calles que corren de norte a sur, y diez de oriente a poniente”.

Al paso de los años la ciudad fue definiendo su vocación la cual se formó tanto de elementos de religiosidad como del comercio y la administración. En el proceso de evangelización la autoridad eclesiástica sabía que aún faltaba mucho por hacer. La *Descripción* que Lázaro de Arregui escribió, hacia 1621, dibuja una ciudad que había desarrollado poco sus aspectos propiamente urbanos. Y aunque con reservas, la lectura de Arregui nos dice que “la ciudad de Guadalajara, aunque es de tan pocos vezinos que no creo que pasan de 200, está muy ylustrada con la real audiencia, yglesia catedral y caxa de Su Magestad...”²¹ La ciudad que Arregui ofrece en su obra da la idea de un privilegiado lugar beneficiado por el clima y porque tiene todo lo necesario para un funcionamiento óptimo de sus habitantes. Abastecimiento, instituciones religiosas y un orden aparentemente bien establecido propiciado por un lento crecimiento que a su vez, por otro lado, afectó el desarrollo político y cultural. El mismo Arregui, al describir a la ciudad con gran cantidad de liebres que “las suelen meter los galgos por las calles muchas veces”,²² parecía decir que entre la vida rural y lo urbana no había gran diferencia, culturalmente hablando. Y fue así como lo ha interpretado Thomas Calvo al señalar que, por lo menos hacia el siglo XVII, “entre los citadinos que andaban por los campos... y los rurales que pasaban por Guadalajara... la simbiosis era fácil y la distancia cultural muy reducida”.²³

²¹ Lázaro de Arregui, *Descripción de la Nueva Galicia*, Sevilla, Edición y estudio: Francois Chevalier, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de la Universidad de Sevilla, 1946, p. 62.

²² Arregui, *Descripción de la...* *op. cit.*, p. 63.

²³ Calvo, *Poder, religión...* *op. cit.*, p. 353.

Sin el afán de desvelar si la ciudad en ese momento poseía o no un desarrollo cultural significativo, sólo me limito a remarcar por ahora que en la sociedad novohispana, constituida por corporaciones, ser vecino, es decir, vivir en la ciudad, representaba en sí una marcada distancia cultural con alguien que no vivía en ella y que tenía en claro que las normas y reglas que regían su vida estaban determinadas y le eran impuestas desde la ciudad. Ésta, junto con sus máximas autoridades tanto religiosas como civiles, eran la representación e imagen más clara que un súbdito puede hacerse de su rey. La ciudad es también “palabra del rey” (véase *supra*).

Entre lo sagrado y lo profano en el siglo XVIII

El crecimiento de Guadalajara hacia el primer cuarto del siglo XVIII era lento, pero el título de “ciudad” pesaba más que el hecho de tener tantos o cuántos edificios, casas, personas o molinos. Las ciudades novohispanas siempre tuvieron presente la suntuosidad con la que debían estar vestidas, de modo que pudieran competir entre ellas como las ciudades más importantes del reino y, por lo tanto, para el rey. El “aderezo” y el “decoro” de las catedrales de Nueva España y sus celebraciones litúrgicas fueron una eficaz carta de presentación para una ciudad que aspiraba estar entre las mejores del reino. Y dentro de estos recintos catedralicios, su cabildo y todo su aparato de gobierno constituían también un reflejo de la organización social y sus jerarquías.

Del mismo modo, la música, como fenómeno sonoro que formaba parte fundamental del decoro de los rituales, también constituyó un campo amplio en donde claramente se evidenciaron las jerarquías. El coro de la catedral de Guadalajara, así como su capilla musical, podrían ser analizados como una clara representación de la sociedad guadalajarenses, en tanto que los espacios (cargos-dignidades) estaban celosamente destinados a cierto tipo de personas-nobles, con la salvedad de que en el caso de la capilla musical, en la asignación de un espacio (plaza) también entraba en juego la capacidad y destreza del músico, aunque tal capacidad estaba destinada exclusivamente al servicio del culto.

La ciudad misma, civil y mundana, era también la casa de Dios, y la catedral su habitación mayor, su aposento. No confundir con el hecho de que tal vez se representaban a la ciudad como un sustituto de la catedral o de alguna parroquia. No. Sabemos que la ciudad en su conjunto estaba constituida por

espacios tanto civiles como eclesiásticos, es decir que lo sagrado y lo profano comulgan en este espacio citadino. Pero en la cosmovisión de la sociedad del antiguo régimen, ésta misma y su hogar (ciudad) se concebían como definidos por los designios de Dios. Y en esos términos, no es sólo la ciudad sino la vida en general de sus fieles moradores lo que estaba destinado al servicio de la divinidad. Es decir, que uno de los objetivos vitales de una ciudad (u otra comunidad), por muy pagana, civil o mundana que pudiera parecer, era “hacer para merecer” las bendiciones de la divinidad. De hecho, lo que daba “lustre” a la ciudad, lo dicen sus mismos moradores, eran “las parroquias y conventos”²⁴ y su catedral. Ni la arquitectura civil ni el trabajo ordinario de sus hombres parecía ser relevante para el realce de la ciudad. La grandeza y esplendor la definían sus edificios religiosos y la nobleza de unos cuantos “ilustres” (nobles, capitulares, funcionarios) “hijos de la patria”.²⁵

Esta visión, que se mueve entre los orígenes divinos y lo teleológico, se debe al destino misional que la Iglesia novohispana había asumido en América. Se consideraba a sí misma “como una cristiandad elegida, como un pueblo que demostraba el designio divino por medio de los prodigios y de las reliquias que sacralizaban su territorio”.²⁶ Esta reflexión es propia del pensamiento del antiguo régimen. Incluso los conceptos de “estado”²⁷ (*estat*) y “orden” (*ordre*) llegaron a tener una amplia significación y abarcaban “toda agrupación, toda función, toda profesión...”, desde lo más profano y mundano hasta lo más sagrado: “clases sociales... profesionales, el estado de matrimonio y de soltería... de pecado... maestros de cocina, órdenes sacerdotales... monásticas... militares...”, en fin, toda actividad hecha en sociedad formando un *collage* heterogéneo. Se tenía la firme creencia de que todos y “cada uno de estos grupos representa[ba] una institución divina... un órgano en la arquitectura del

²⁴ Juan B. Iguíniz, *Guadalajara a través de los tiempos. Relatos y descripciones de viajeros y escritores desde el siglo XVI hasta nuestros días*, tomo I, Guadalajara, Banco Refaccionario de Jalisco S.A, 1950. La cita es de José Antonio Villaseñor y Sánchez (1745): “Ilustran la ciudad las parroquias y conventos de... pasto espiritual en sus párrocos y religiosos, dedicados siempre al bien de las almas”, p. 84.

²⁵ Anónimo, *Instrumentos y autos originales hechos sobre la fundación del convento de religiosas recoletas agustinas de la gloriosa Sta. Mónica de esta ciudad de Guadalajara*, Tipografía de Rodríguez, Guadalajara, 1857, pp. 1-5. Se trata de un impreso del cual la obra manuscrita debió haberse realizado poco después de 1733, tal vez en 1734. Iguíniz, *Guadalajara através...*, *op. cit.*, le asigna el año 1738. Al final del texto dice: “Responsable: Joaquín Herrera”.

²⁶ Antonio Rubial García, *La santidad controvertida*, México, FCE, 1999, p. 61.

²⁷ No en el sentido de Estado-nación, sino como un “estado de las cosas”.

universo, tan esencial y tan jerárquicamente respetable como los Tronos y las Dominaciones celestiales de la jerarquía angélica”.²⁸ En este sentido, la idea (“imagen”) que se tenía del “Estado”²⁹ y de la sociedad” respondía, más que a las funciones que cumplían, “a su santidad o a su brillo exterior”.³⁰

Pretender ver a la sociedad colonial como bañada con un alto grado de sacralidad, incluyendo sus aspectos más mundanos, vuelve más complicado el análisis de lo sagrado y lo profano en la época virreinal, y en especial el siglo XVIII, donde se gestó una serie de cambios (rupturas/continuidades) como parte de un lento proceso de desacralización³¹ que en el siglo XIX desembocó en un acelerado y complejo proceso de secularización.³² Pero este siglo es otra historia.

Incluso, habría que adelantar que la música, en este asunto de la sacralidad y la profanidad, es claro que no fue un simple ornamento en el ritual católico³³ (aunque para las autoridades eclesiásticas de Guadalajara así pareciera en ocasiones). Aun cuando el texto (salmos, himnos...) siempre encontró un sentido más profundo cuando se acompañaba de la música, considero que la música misma, en su función psicológica, es un “arte independiente” que por sí solo puede estimular las emociones y la voluntad, sin que necesariamente se tenga que hacer acompañar de la palabra cantada.³⁴ En este sentido, la música suele tener un efecto emocional mayor y más rápido que el que produce la palabra en sí, y como la religiosidad tiende a ser desarrollada más por la emotividad que por la razón o el intelecto, la música entonces se vuelve un medio esencial para la evangelización. Incluso, fray

²⁸ Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media* (1927), España, Alianza, 2005, p. 77.

²⁹ En el sentido Estado-gobierno.

³⁰ Huizinga, *El otoño de...* *op. cit.*, p. 77.

³¹ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, (1957) Paidós, España, 1998: “...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...”, p. 16. 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...”, p. 149. Subrayados en el original.

³² Véase Elisa Cárdenas, “Hacia una historia comparada de la secularización en América Latina”, en Guillermo Palacios (coord.), *Ensayos sobre la nueva historia política de América Latina, siglo XIX*, México, Colegio de México, 2007, pp.197-211.

³³ Elie Seigmeister, *Música y sociedad*, (1938), México, Siglo XXI, 1980, pp. 28-33.

³⁴ Arthur Schopenhauer, *Pensamiento, palabra y música*, España, Biblioteca Edaf, 2003, pp. 177-178.

Juan de Zumárraga llegó a escribirle al rey que “más que por la predicación, los indígenas se han convertido por la música”.³⁵

Esta bondad de la música, para la Iglesia católica, no fue exclusiva del fenómeno de conversión en América; en Europa se popularizó el episodio del musulmán que había entrado casualmente a una iglesia benedictina en la que “la música del órgano le llegó hasta el alma, impresionándole tan vivamente que pidió el bautismo”.³⁶ Verdad o fantasía, lo cierto es que la caracterización de la música como un medio para llegar a Dios, es decir, como un vehículo sagrado, siempre estuvo presente “moralizando y convirtiendo”.³⁷ En este sentido, Jesús Estrada dice que, para el caso de la música novohispana y los maestros de capilla, se tenía el propósito de “alabar a Dios dignamente por medio de la música creada por los directores de la capilla y *guiar, por el recto camino, el gusto musical del pueblo de México*”.³⁸ Nótese pues la alta responsabilidad de la música en su papel educador y como instrumento de control.

No se entienda con lo anteriormente dicho que en la música no interviene la razón. No. De hecho, es producto de ella y podemos deducir que la música, originada en la razón, resulta una vía para afectar a la emoción (y viceversa). Y curiosamente es en la música donde podría hacerse una más clara distinción entre lo profano y lo sagrado, ya que fuera de la catedral (o de algún otro recinto religioso) la música también generaba ambientes totalmente dedicados al ocio y al desasosiego, lo cual fue una de las prácticas que la Iglesia se dio a la tarea de combatir. Era también la música sacra una muralla que impedía el acceso de lo mundano al espacio catedralicio.

Secularización, orden y administración de almas

Al iniciar el siglo XVIII comenzó también la casa Borbón a gobernar los dominios hispanos, con lo que arrancó una importante serie de cambios que en Nueva España tuvieron especial impacto en la confección de la política y la economía, además del papel que la Iglesia tendría en adelante. Es indudable

³⁵ En María Teresa Suárez, *La caja de órgano en Nueva España durante el barroco*, México, CENIDIM, 1991, p. 65, cita a S. Tattershall (1980).

³⁶ Juan de la Cruz, *Música y Religión*, Burgos, Editorial Monte Carmelo, 1951, p. 173.

³⁷ De la Cruz, *Música y Religión... op. cit.*, p. 173.

³⁸ Jesús Estrada, *Música y músicos... op. cit.*, p. 63. La cita es de una de las actas capitulares del cabildo eclesiástico de la catedral metropolitana de la ciudad de México. El subrayado es mío.

que Guadalajara también tuvo una transformación significativa al iniciar la centuria, y otro de los factores que influyeron en ello fue la evangelización del noroeste, lo que convirtió a la ciudad en un punto estratégico para preparar las salidas hacia aquellas tierras. Estas misiones hacia el norte no sólo fueron viajes de religiosos hacia las alejadas comunidades indias, esta enorme empresa evangelizadora implicó la movilización de diversos productos y con ello caravanas de comerciantes y todo tipo de personas. El poblamiento, evangelización y expansión del dominio español aún estaba activo durante el siglo XVIII.

Este dinamismo fue mayor que el del siglo anterior, además de que, tanto por lo económico, político, cultural y administrativo, la corona española debió reajustar los mecanismos de gobierno para tener beneficios inmediatos (dentro de lo que podríamos llamar “rapidez” en plena época colonial). El estudio del proceso de secularización ha sido un tema que nos ha enseñado con más detalle el papel de las órdenes tanto regulares como seculares y el nuevo carácter misional.³⁹

A decir verdad, la presencia y participación de las órdenes regulares en tierras americanas, como guías de almas,⁴⁰ así como fue de importante para la evangelización desde tiempos de la conquista hispana de América (los indígenas llegaron a preferir el trato con regulares que con los seculares), al mismo tiempo representó un serio problema para el clero secular y para las autoridades civiles. Los alejados rincones del territorio por evangelizar no resultaron ser para los religiosos un paraíso con las comodidades de las ciudades europeas, de ahí que prefirieron permanecer en lugares donde en realidad no era tan útil –y (a)sí desaprovechada– su presencia. De hecho, Ricard dice 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.⁴¹

El conflicto entre regulares y seculares, con fuertes acusaciones mutuas, se volvió una disputa por las almas.⁴² Así como los regulares escribieron al monarca en el siglo XVI “solicitando su apoyo para obtener juris-

³⁹ José Refugio de la Torre Curiel, *Vicarios en entredicho*, México, Colegio de Michoacán, Universidad de Guadalajara, 2001.

⁴⁰ Véase Jonathan Israel, *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670*, México, FCE, 1980, el capítulo sobre “Los indios”, pp. 35-67.

⁴¹ Robert Ricard, *La conquista espiritual de México*, México, FCE, 5ª reimpresión, 2000, [1947], p. 150-161.

⁴² Israel, Razas, clases sociales... *op. cit.*, p. 61.

dicción exclusiva sobre los indios”,⁴³ en el siglo XVII –aún sin resolverse el problema– “hubo virreyes y arzobispos que suplicaron al rey no dejara pasar más regulares a la Nueva España, donde parece que los había en demasía”, lo que resultó en una “proliferación de conventos”.⁴⁴ El trabajo realizado por estas órdenes parece no haber sido del todo eficaz y no dejó satisfechas a las autoridades locales. Si bien por un lado la humildad de los franciscanos y la contemplación de los dominicos proporcionaron nuevas almas puras para la fe, por el otro no dejaban de representar un obstáculo para la economía de los seglares.⁴⁵ Al parecer, fueron los jesuitas los que se distinguieron por un serio trabajo intelectual, distinto a las otras órdenes, y curiosamente ellos fueron los expulsados del territorio.

Este conflicto atravesó un siglo XVII con nuevos rostros, con nuevos matices, pero sin resolver. La autoridad sobre los fieles adoctrinados que el obispo sentía estar perdiendo, en beneficio de los regulares debido a la fuerte familiarización que se había creado entre ellos (doctrinero-adoctrinado), se decidió recuperarla a través de un conjunto de medidas que conocemos como “secularización de las doctrinas”, es decir, la sustitución de los regulares doctrineros por diocesanos, de modo que aquéllos pasaran a convertirse en misioneros en las regiones del norte del reino. Entre las reformas que promovió el obispo de Puebla, Juan de Palafox, estaba la secularización “de un buen número de doctrinas que hasta entonces [1640] habían sido atendidas por miembros de las órdenes mendicantes”.⁴⁶

Dicho conflicto llegó al siglo XVIII todavía sin una solución clara; incluso el obispo de Guadalajara, Diego Camacho y Ávila (1707-1712), durante su obispado intentó secularizar con cierto éxito algunas misiones de franciscanos en un tiempo en que el proyecto de secularización aún no se consolidaba en todo el reino, pero en las siguientes décadas tuvo una influencia notable. El obispo, luego de una visita pastoral en 1708, descubrió que los “doctrineros” regulares llevaban una disciplina “bastante relajada [pues] no observan la pobreza ni guardan la clausura”.⁴⁷ Fue entonces que

⁴³ Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, México, FCE, 1993, p. 177-178.

⁴⁴ Weckmann, *La herencia medieval... op. cit.*, p. 388.

⁴⁵ Turrent, *La conquista musical... op. cit.*, p. 178. Véase también Weckmann, *La herencia medieval... op. cit.*, pp. 388-389.

⁴⁶ De la Torre, *Vicarios en entredicho... op. cit.*, p. 113.

⁴⁷ Pedro Rubio Merino, *Don Diego Camacho y Ávila, Arzobispo de Manila y de Guadalajara de México (1695-1712)*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Excmo. Ayuntamiento de Badajoz, 1958, pp. 451-452.

tomó lo que consideró la mejor solución: “proveer las doctrinas vacantes en clérigos seculares, muy numerosos en la diócesis”.⁴⁸ De este modo consideró que la vigilancia sería más eficiente ya que “si alguno delinque, se le castiga, suspende y priva del curato”.⁴⁹

Fue pues en esta primera mitad del siglo XVIII, cuando la empresa de secularizar las doctrinas y dinamizar las regiones del norte con las nuevas y forzadas “misiones” tuvo un nuevo rostro, y con ello, también la ciudad de Guadalajara, pues para este proyecto transformador y renovador de la Iglesia Católica la ubicación de la ciudad era privilegiada porque fue paso obligado para las caravanas, además de fungir, siendo sede del obispado, como un centro administrativo lo cual le dio un dinamismo que fue clave para su posterior desarrollo.

A decir de Mazín en su estudio sobre el cabildo catedral de Michoacán, existieron dos proyectos claros del poder espiritual: el de las catedrales y el de las órdenes religiosas; en el primero parecía darse una confrontación por el control entre el cabildo y el obispo, que de cualquier manera terminaron imponiéndose sobre el proyecto de las órdenes.⁵⁰

Las murallas de Dios

La mayoría de los cronistas que nos ofrecen descripciones de la ciudad hacia el siglo XVIII, tiende a generar el retrato de una urbe definida por sus prácticas religiosas. De ello hablaré más adelante, por ahora sólo adelantaremos, en relación a la espacialidad dentro de la ciudad, que efectivamente los límites de ésta siempre estaban marcados por edificios eclesiásticos. Al norte estaba el convento de santo Domingo, y al polo contrario el conjunto de san Francisco, que durante largos años hasta entrado el siglo XX fue uno de los puntos más importantes de la ciudad; al oriente estaba el convento de san Juan de Dios, y en línea opuesta el convento del Carmen;⁵¹ y como coronación de esta disposición urbano-religiosa, la catedral en el centro. Era el edificio más alto e imponente del conjunto; era el eje sobre el que giraba el sagrado cosmos.

⁴⁸ *Idem.*, p. 452.

⁴⁹ *Idem.* Cita correspondencia del obispo con el rey de España; Archivo General de Indias (AGI), Guadalajara 204, 20 de marzo de 1708.

⁵⁰ Oscar Mazín Gómez, *El cabildo catedral de Michoacán*, México, Colegio de Michoacán, 1996.

⁵¹ López Moreno, La cuadrícula en... *op. cit.*, pp. 50-51.

Todas estas edificaciones eran como firmes contrafuertes protegiendo la ciudad. Lo reitero: la visión de lo sagrado y lo relacionado con el culto católico terminaba por definir la traza urbana. Pero flanquear la ciudad con edificios religiosos no era suficiente para su protección contra las fuerzas oscuras, era necesario extender ese muro de contención para fortalecerlo. La tranquilidad que se experimentaba en la ciudad bajo la protección de sus santos y vírgenes que la rodeaban era más firme al saber que había otras “torres” que la cuidaban y velaban por ella desde afuera, desde más allá de sus límites. “Guadalajara está murada de fuertes torres que la protegen –escribió Mota Padilla en 1742– pues en el pueblo de Ponzitlán, que está a doce leguas entre oriente y poniente, está la imagen de nuestra señora del Rosario”;⁵² entre norte y oriente está la Señora de los Lagos; al rumbo noroeste se encuentra la “imagen de nuestra señora de Zapopan”; y al suroeste se encuentra “otra milagrosa imagen, que es Nuestra Señora que llaman de Santa Ana Tistac, nombre de un pueblo que dista tres leguas...”⁵³ Esta distribución de imágenes marianas en los alrededores más o menos lejanos de la ciudad funcionaba como un muro de “fuertes torres” que protegen a sus fieles.

La ciudad es en esencia femenina pero termina siendo gobernada por hombres, por un ayuntamiento compuesto por varones que la vuelven masculina; su gobierno temporal es encabezado por el “rey-padre”. La ciudad (de gobierno temporal y masculino) es protegida desde el centro por LA catedral, LA mujer, y desde afuera es protegida por LA virgen, LA mujer, LA madre de Dios que cobija en su seno a sus fieles hijos. La “Ciudad-padre” y la “Catedral-madre” son la residencia de los fieles guadalajarenses que las habitan, y ambas (ciudad y catedral) gobernadas por hombres, por EL Cabildo de hombres. William Taylor caracterizó este fenómeno como “*Dos majestades* –la Corona como el padre y la Iglesia como la madre de la familia hispánica–”,⁵⁴ por lo que podríamos imaginar que el cabildo de la ciudad era el representante del “rey-padre”, mientras que el cabildo eclesiástico representaba a la “Iglesia-madre”, la cual a su vez, paradójicamente, “consuela como una madre [pero] domina como un padre”.⁵⁵ Padre y madre debían ser

⁵² De la Mota Padilla, Historia del reino... *op. cit.*, pp. 390-391.

⁵³ *Ibidem*, p. 391.

⁵⁴ En Robert Curley, “Arco y cruz en la revolución mexicana”, Mecanuscrito proporcionado por el autor, p. 8. Subrayado en el original. Cita a William B. Taylor (1999).

⁵⁵ Rafael Sánchez Villegas, *Lo blanco del lábaro (o La virgen seducida)*, México, UdeG, 2006, p. 109.

un buen ejemplo para un joven “hijo” (sociedad novohispana) que empezaba a formarse y que en ocasiones se convertía en la manzana de la discordia: Padre y madre entraban en disputa por la tutela de una sociedad que, ante la ausencia física del rey, buscó afanosamente el cobijo de éste en sus leyes.

Alimento del cuerpo: abasto

Convertida en la flamante capital del reino en 1560, poco a poco la ciudad fue adquiriendo nuevas y mayores responsabilidades así como un gradual dinamismo, lo que a su vez generó una nueva exigencia que en realidad llegó a ser un problema común de las ciudades capitales político-administrativas y de los centros mercantiles: el abasto, es decir, “el proveer a la población de productos alimenticios, fundamentalmente harina, maíz y carne”.⁵⁶ Alimentar el cuerpo implicaba en ocasiones un problema tan serio como alimentar el alma; siempre se presentaban problemas para los “proveedores” a quienes las “fuentes” se negaban a ofrecer su sabia como parte de una prueba divina.

Las complicaciones del alimento espiritual (parte de ello es precisamente la música) las comentaré en otro apartado; el abasto, como parte de ese lento y largo proceso de consolidación política, económica y cultural de la ciudad, presentó en ocasiones serios problemas sea por sequía, heladas, carestía de granos y demás. Cabe mencionar que por la importancia de estas crisis, el tema llegaba hasta la mesa de discusión del cabildo civil. Al iniciar el año 1634, la cosecha de maíz había sido tan “estéril... por no haber sido Dios servido de que se haya llovido, por lo cual hay al presente mucha falta y se espera la habrá mayor”,⁵⁷ que se acordó en el cabildo que “salgan cada uno por su vereda, en busca y prevención del dicho maíz”. Se comisionó al regidor Martín Casillas y a Diego Fernández de Córdova para que salieran a buscar dónde obtener el preciado grano, negociar la compra y traerlo a la ciudad, para lo cual se les proporcionó “cien pesos en reales” para los gastos del viaje.

Debían buscar en los alrededores, cercanos y lejanos, y traer el sagrado alimento; la ciudad pedía auxilio por no poder alimentar a sus hijos,

⁵⁶ Jaime Olveda, *Guadalajara. Abasto, religión y empresarios*, México, Colegio de Jalisco, Instituto Cultural Dávila Garibi, 2006, p. 17.

⁵⁷ *Actas de Cabildos de la Ciudad de Guadaluajara, volumen I, 1607-1635*, Guadalajara, Edición del Instituto Jalisciense de Antropología e Historia-Ayuntamiento Constitucional de Guadalajara, 1970, pp. 385-386. Se trata del *Acta Capitular* del 21 de enero de 1634, foja 148.

y era el cabildo quien salía en su defensa asumiendo el reto del problema en su papel de protector-padre.⁵⁸ Debía conseguir el alimento del cuerpo para “remediar” la situación e ir en “socorro de los pobres de esta ciudad y república”.⁵⁹ Eran los “pobres” (la pobreza) quienes daban sentido a la paternidad-maternidad de las autoridades, es decir, al ejercicio de la caridad cristiana. Las inclemencias del tiempo, en este caso la sequía, eran una buena ocasión para el despliegue de esa relación: protector-protegido.

El proceso de crecimiento y acomodo económico implicó el ejercicio más riguroso de las leyes y las ordenanzas (como el control de los precios), de modo que la administración y cuidado de la alhóndiga de la ciudad fue mayor. De hecho, Van Young destaca que durante el siglo XVIII la ciudad “requería cantidades de alimentos siempre crecientes”.⁶⁰ En 1705 el cabildo ordenó que se integrara una comisión que se encargara de la inspección de los sellos, pesas y medidas.

En el panorama inicial del siglo XVIII la ciudad iba tomado la forma de un ente más dinámico y de mayor relevancia para los alrededores y no se diga para sus propios habitantes, quienes la consideraban “una de las ciudades más ilustres de este reino” puesto que era “descendiente de los primeros campeones que á costa de su sangre después de pacificado el reino la gobiernan”. Contaba con “tres tenerías, tres molinos y un batán, y dos obrajes que en distancia de poco menos de tres leguas están fabricados”.⁶¹ La economía de la ciudad, basada en gran parte en el comercio, a su vez también articulaba las economías de los pueblos aledaños como San Andrés, San Pedro y Zalatlán al Oriente, los cuales abastecían de frutas, legumbres de hortalizas y otros productos; Mezquitán, Zoquipan y Atemajac aportaban “cantera para sus fábricas”, así como “Ocotán y Jocotán, cuyos indios transportan de la serranía que llaman el Astillero, cuanta leña, carbón y maderas necesita la ciudad para sus fábricas y gasto diario”.⁶²

Se destaca su privilegiado clima y su fértil región lo que abonó para que los viajeros, comerciantes y varios funcionarios eligieran esta ciudad

⁵⁸ Recordemos que el Cabildo civil, en representación de la autoridad terrenal, el “rey-padre”, era en la ciudad el *padre* de los súbditos.

⁵⁹ *Actas de Cabildos...* p. 385.

⁶⁰ Eric Van Young, *La ciudad y el campo en el México del siglo XVIII. La economía rural de la región de Guadalajara, 1675-1820*, México, FCE, 1989, p. 55.

⁶¹ Anónimo, *Instrumentos...* p. 1.

⁶² *Idem.*

para una estancia de descanso que a la larga en algunos casos se convirtió en estancia definitiva. Lentamente se conjuntaban los elementos para hacer de esta capital neogallega el centro neurálgico de una vasta zona económica, y un corredor del tránsito mercantil en el occidente del reino. Hacia el segundo cuarto del siglo se constituyó en el

...centro donde terminan las líneas de todas las poblaciones de los reinos de Galicia, Vizcaya y nueva Andalucía, que es la provincia de Sinaloa y Sonora, y las provincias subalternadas que llaman de Ávalos: como a tal centro conducen para su comercio los moradores de las ciudades, villas y pueblos reales de minas y puertos marítimos de las costas del mar del Sur, que distan por este viento de la ciudad, y por el poniente de setenta a cien leguas...⁶³

Todos los caminos, como “a Roma”, llevaban a Guadalajara, y en ella las calles y plazas eran mercados que reunían al grueso de la población. Para Thomas Calvo, el haberse constituido en un punto de tránsito uniendo todos los caminos de la Galicia, como lo señala la anterior cita, fue fundamental no sólo para el desarrollo interno de la ciudad sino para articular su propia región, en la que la ciudad fue la pieza medular.⁶⁴

Este desarrollo le dio a Guadalajara la posibilidad de rivalizar con otras ciudades del reino. Fue hasta este periodo cuando la ciudad logró un significativo avance administrativo al reglamentar la mayoría de los servicios públicos;⁶⁵ en 1747 se estableció el “Reglamento para mejorar el aspecto de la ciudad” puesto que por no tener aún pavimentadas sus calles, las lluvias provocaban enormes “barrancos” en las calles, que las hacían intransitables; además de que a los habitantes se les obligó a retirar escombros y basura de los terrenos baldíos y arreglar los tramos de calle correspondientes a sus fincas.⁶⁶

⁶³ *Ibidem*, p. 2.

⁶⁴ Véase Thomas Calvo, *Por los caminos de Nueva Galicia*. México, D.F.: CEMCA/ Universidad de Guadalajara, 1997.

⁶⁵ Véase *Reglamentos, ordenanzas y disposiciones para el buen gobierno de la ciudad de Guadalajara, 1733-1900*, tomo I, Guadalajara, compilación del Ayuntamiento de Guadalajara, Archivo municipal, 1989.

⁶⁶ *Reglamento para mejorar el aspecto de la ciudad, 1747*, en *Ibidem*, pp. 19-22. También José Gómez Olvera et al., “El aseo público en Guadalajara a través del tiempo (1700-1910)”, en Lina Rendón (coord. gral.), *Capítulos de historia de la ciudad de Guadalajara*, tomo I, Guadalajara, Ayuntamiento de Guadalajara, 1992, p. 202.

De las actividades económicas que más prosperidad dieron a la ciudad están la minería, las haciendas y el comercio.⁶⁷ Importante papel fue para su desarrollo el haberse constituido en centro productor y consumidor a la vez. Otras actividades como la pesca en la laguna de Chapala, escribió el citado Mota Padilla, era suficiente “para abastecer un reino”.⁶⁸ Y sin duda que debió haber sido una actividad de gran importancia económica; la crónica anónima que he citado dice al respecto que en “las abundantes pescas de deliciosos peces” en Chapala, “se entretienen... los muchos pueblos que [hay] en sus orillas”, y que en Guadalajara, los pescados “casi vivos se expenden en la plaza diariamente”.⁶⁹

Estas crónicas dejan en claro que para la época en que fueron escritas el abastecimiento de la ciudad estaba garantizado y en abundancia, principalmente por su todavía moderado crecimiento demográfico. El “pósito y la alhóndiga”,⁷⁰ que funcionaban desde el siglo XVII, cumplían su cometido de manera satisfactoria pues “las reservas acumuladas eran suficientes para alimentar a los habitantes de la ciudad”.

Un periodo de crisis experimentó la ciudad hacia el final de la década de los años treinta. La epidemia de matlazahuatl (1736-1739) que se extendió por toda Nueva España y Nueva Galicia mermó fuertemente la población pues los índices de mortalidad se elevaron. Mota Padilla se refiere a ese periodo como un “tiempo tan calamitoso... de la peste que arrasó todo el reino”.⁷¹ Y aunque señala que para Guadalajara los efectos fueron menores que en el campo, lo cierto es que por esos años también se experimentó una escasez de músicos en la capilla y varios de ellos fueron reportados “enfermos”, como es el caso del bajonero Manuel Núñez además de Cristóbal

⁶⁷ David A. Brading, *Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-1810)*, México, FCE, 1975. Véase también Jaime Olveda, *La oligarquía de Guadalajara*, México, CONACULTA, 1991, pp. 33-37. También son interesantes las estadísticas presentadas por Luis Jáuregui, *La Real Hacienda de Nueva España. Su administración en la época de los intendentes, 1786-1821*, México, UNAM, 1999. Aunque las refiere hacia finales del siglo XVIII, no dejan de ser reveladores importantes del siglo.

⁶⁸ De la Mota Padilla, *Historia del reino... op. cit.*, p. 500.

⁶⁹ Anónimo, *Instrumentos... op. cit.*, p. 2.

⁷⁰ Olveda, *La oligarquía... op. cit.*, “Pósito y alhóndiga fueron instituciones exclusivamente urbanas... el primero se dedicaba a proveer de maíz y trigo a precios bajos a las clases de escasos recursos, la segunda funcionaba como almacén... y se encargaba de vender las semillas que los productores dejaban a consignación...”, p. 24.

⁷¹ De la Mota Padilla, *Historia del reino... op. cit.*, p. 497.

Gallardo quien faltó a su compromiso de enseñar clarín en la escoleta por motivos de salud. Este periodo muestra un aumento en las solicitudes de *patitur* de los músicos, que era un permiso de inasistencia por enfermedad equivalente a nuestro actual justificante médico.

Otra de las consecuencias de la epidemia fue la inestabilidad económica, pues en 1742 las autoridades de la ciudad expresaron no tener “ni aun con qué vestir la tarasca,⁷² gigantes y máscaras que siempre acostumbran en los días de Corpus”,⁷³ una de las fiestas más importantes de la ciudad.⁷⁴

Una vez recuperada esta crisis aparecieron nuevos problemas para la ciudad que en la segunda mitad del siglo registró un importante incremento de la población, principalmente por inmigración. Eric Van Young señala que “el verdadero crecimiento de Guadalajara se inició alrededor de 1750, aunque el periodo de mayor aumento de la *tasa* de crecimiento de la ciudad parece haber sido el de 1710 a 1770...”⁷⁵, lo cual constituye un periodo crucial para la ciudad que la ubica entre el viejo *status* de ciudad pequeña, o pueblo grande, y la categoría de una ciudad próxima al florecimiento y la prosperidad.

Como apunte demográfico, sabemos que el padrón más temprano del siglo XVIII que se conoce es el de 1738, mismo que arrojó un total de “8018 personas, españoles, mestizos y mulatos que vivían en 1541 casas, sin contar a los eclesiásticos, a los religiosos y a los colegiales”.⁷⁶ Hacia finales del siglo, según el censo de José Menéndez Valdés de 1793, la población de la ciudad había aumentado a “24 249 habitantes”, de los cuales en su mayoría eran criollos.⁷⁷ Taylor nos dice que la población de Guadalajara “se triplicó entre 1760

⁷² Figura de gran tamaño hecha de cartón que se sacaba en la procesión de Corpus. Ver Olmedo, Los gremios en Guadalajara... *op. cit.*, p. 286.

⁷³ De la Mota Padilla, Historia del reino... *op. cit.*, p. 338.

⁷⁴ De la Mota Padilla explica que incluso la alhóndiga de la ciudad apenas generaba 1200 pesos por arrendamientos, y hasta los cargos públicos como regidor, estaban totalmente devaluados. Historia del reino de Nueva Galicia... *op. cit.*, pp. 338-339.

⁷⁵ Eric Van Young, La ciudad y el campo... *op. cit.*, p. 46.

⁷⁶ Carmen Castañeda, *La educación en Guadalajara durante la Colonia, 1552-1821*, México, El Colegio de Jalisco, El Colegio de México, 1984, p. 97.

⁷⁷ Olveda, *La oligarquía de Guadalajara*, México, CONACULTA, 1991, p. 41. De las ciudades novohispanas, Guadalajara era una de las más importantes junto con Puebla y la ciudad de México, aunque comparada con otras ciudades europeas, en realidad era muy pequeña y de menor dinamismo; la ciudad de Lyon, en Francia, por citar un ejemplo, “era una ciudad grande y próspera” que tenía alrededor de “60.000 personas a mediados del siglo XVI”; en Natalie Zeemon Davis, *Sociedad y cultura en la Francia moderna*, Barcelona, España, Crítica, 1993, p. 17.

y 1803 a 34,697 habitantes”.⁷⁸ Su movimiento comercial, así como ser sede de las dependencias de los gobiernos civil y eclesiástico, la convirtieron en una “patria común llena de litigantes y gente foránea que la hacían populosa...”⁷⁹

Además de los factores demográficos, fue importante la conformación de lo que Eric Van Young llamó *hinterland*, es decir, la región en las proximidades de la ciudad en donde desde el siglo XVII se desarrollaron varias haciendas que articularon su economía en relación con Guadalajara.⁸⁰ Este *hinterland* fue elemento clave para la articulación no sólo de la economía y la vida sociocultural de la ciudad, sino de la región occidente del reino. Esto a su vez terminó por convertir a la ciudad en un importante centro de influencia y poder.

Aun cuando las crónicas dibujan a Guadalajara como un paraíso natural con un gran clima y abundancia de productos, resulta imposible evitar la pregunta de por qué logró un desarrollo tan tardío. Es probable que el bajísimo número de habitantes que la ciudad tuvo en sus primeros años, incluso hasta mediados del siglo XVII, no haya propiciado un dinamismo económico constante que la situara en competencia con otras ciudades del reino, pues sólo hasta la segunda mitad del siglo XVIII el crecimiento demográfico facilitó una nueva posibilidad de dinámica económica.⁸¹

Con todo, lo alcanzado en la primera mitad del siglo XVIII propició que se empezara a experimentar una relativa calma y autosuficiencia; la fundación de seminarios y conventos, la renovación de su trabajo eclesiástico, así como la conclusión de su catedral luego del terremoto que la había dañado, la situaban en la marcha del crecimiento citadino, siempre con la intensión del desarrollo de una cultura propia, guadalajarenses.

⁷⁸ William B. Taylor, *Ministros de lo sagrado. Sacerdotes y feligreses en el México del siglo XVIII*, tomo I, México, Colegio de Michoacán, 1999, p. 61.

⁷⁹ Anónimo, *Instrumentos...* p. 4.

⁸⁰ Eric Van Young, “Hinterland y el mercado urbano: el caso de Guadalajara y su región”, en *Revista Jalisco*, número 2, Guadalajara, julio-septiembre de 1980; también *La crisis del orden colonial. Estructura agraria y rebeliones populares de la Nueva España, 1750-1821*, México, Alianza Ed., 1992.

⁸¹ Van Young sostiene que entre 1600 y 1750, aproximadamente, la población se mantuvo estática, de manera que el abasto no representó problema alguno. Pero en la segunda mitad del siglo XVIII, producto de una fuerte inmigración, la población se multiplicó por seis, lo que generó, entre otras cosas, que el abasto de alimentos empezara a preocupar a las autoridades locales; véase, *La ciudad y el campo... op. cit.*, pp. 42-47.

Alimento del espíritu: cultura

Además de la religión en la producción de la cultura local, con la que Guadalajara alimentaba su espíritu, destacó el teatro. La ciudad contaba con representaciones teatrales en carpas que se instalaban de manera provisoria, pues en los mapas coloniales de la ciudad no aparecen señalamientos de “teatros, plazas de toros o palenque de gallos”. Esto no significa que no las hubiera, si no que tales diversiones “se celebraban en sitios cambiantes, acomodándolos según lo requerían las circunstancias”.⁸²

Páez Brotchie da noticia de un coliseo que el Ayuntamiento de Guadalajara mandó construir en el siglo XVII en la calle Santo Tomás, en el cruce de las actuales calles Galeana y López Cotilla. El terreno era propiedad del coronel Ignacio Mena y era bastante amplio, lo que representaba “una gran ventaja para los coches”.⁸³ Fue un jacalón de muros de adobe, techado con teja, además de contar con palcos y tablado. Parece que el local tuvo cierto éxito ya que la calle llegó a ser conocida como “calle del Coliseo”; ahí la gente concurría a presenciar sátiras y diferentes obras que en más de una ocasión generaron la censura de las autoridades eclesiásticas por considerarlas nocivas contra Dios.

No se sabe cuánto tiempo duró este Coliseo, pero lo cierto es que no fue diseñado para una larga existencia, más bien, fue parecido a las instalaciones de otros rincones de la ciudad en donde también se presentaban comedias y loas, pues según el decir de Luis M. Rivera,

No existió tampoco durante siglo y medio un local destinado exclusivamente para las representaciones teatrales, escogiéndose para ellas algunos de los muchos corrales que abundaban en la ciudad, en el cual se levantaba provisionalmente el *Coliseo* para que fueran representadas en él al aire libre...⁸⁴

Por su parte, Hidalgo apunta que se improvisaban “tablados” como el del Rincón del Diablo, a espaldas del actual teatro Degollado y en él se presentaban danzas, cantos y loas que gustaban a la gente y eran muy concurridos.

⁸² Leopoldo I. Orendáin, *Cosas de viejos papeles. III Recopilación*, Guadalajara, Edición del Centro Bancario de Guadalajara, A.C., 1970, p. 84.

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ Luis M. Rivera, *Reseña histórica del teatro en Guadalajara*, Guadalajara, Casa Editorial Jaime, 1933, p. 21.

Y cuando estas representaciones se hacían en el marco de alguna festividad religiosa, estos “tablados” se instalaban en los atrios de los templos en los que se levantaban “palcos de madera para el gobernador y la Real Audiencia, Muy Ilustre Ayuntamiento, etc. acomodándose el pueblo donde y como podía”.⁸⁵

Siempre eran los músicos de la catedral quienes tocaban en estas celebraciones, pues eran los más preparados, aunque no siempre obtenían permiso de las autoridades de la mitra para presentarse en fiestas paganas. Según Pérez Verdía, en 1758 fue cuando por primera vez se representaron en la ciudad comedias “con licencia de la autoridad eclesiástica y de un sabor pastoril, tales como *El Canario* y *El Arroyito*”.⁸⁶

Fue hasta 1788 cuando se construyó un “coliseo fijo” en la ciudad, y los ministriles de la catedral siguieron siendo requeridos para ofrecer el servicio musical, según solicitud del rematador de dicho coliseo, Carlos Gamboa: “es preciso la asistencia de los músicos de esta Santa Iglesia Catedral porque a más de que los que llaman huasacos, o ratoneros, no son hábiles y su número es corto”.⁸⁷

La llegada de las autoridades, civiles o eclesiásticas, era motivo para que la ciudad se paralizara y se volcara a recibir al funcionario. Así lo señala el historiador De María y Campos, cuando en noviembre de 1702 fue recibido el presidente Antonio Hipólito de Abarca y Vidal, quien ya antes había sido oidor de la Audiencia. Se presentó en su honor la obra de Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, que según el citado historiador: “lo impresionó hondamente”.⁸⁸

Pero los actos en los que la ciudad desplegaba pública y abiertamente su aparato de vistosidad y colorido eran las procesiones religiosas, sin duda, los actos más representativos del barroco local. Este despliegue no era sólo durante las procesiones, sino que al término de éstas, estando ya un poco fuera del campo de observación de la autoridad eclesiástica, la población también

⁸⁵ A. Hidalgo, *El Teatro Degollado, 1866-1896*, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, 1966, p. 6.

⁸⁶ Luis Pérez Verdía, *Historia particular de Jalisco*, tomo I, [1910], Guadalajara, Edición facsimilar de la Universidad de Guadalajara, 1988, p. 354.

⁸⁷ En Arturo Camacho, “Del Te Deum a los sonecitos: La música en Guadalajara (1788-1850)”, en Lucero Enríquez (edit.) 1º Coloquio Musicat: *Música, Catedral y Sociedad*, México, UNAM, 2006, p. 57.

⁸⁸ Armando de María y Campos, *Andanzas de Eusebio Vela, autor y comediante mexicano del siglo XVIII*, México, Compañía de ediciones populares, 1944, p. 61.

se reunía en estos tablados donde se desarrollaban las danzas y representaciones teatrales, y en las que llegaron a sumarse de manera clandestina algunos religiosos, pues el obispo Gómez de Cervantes emitió en octubre de 1727 un edicto por el que pretendía poner orden no sólo en los eclesiásticos sino en el pueblo en general. Decía: “Por cuanto no hay cosa que tanto impida la reformation de las costumbres y abusos introducidos en el pueblo como el mal ejemplo de los eclesiásticos...: ordenamos y mandamos que todos los clérigos de esta ciudad...”⁸⁹ y la lista de órdenes y prohibiciones se hace larga, destacando que “no jueguen con dados u otro juego de los prohibidos... ni tampoco a gallos...”, lo cual revela que en la ciudad la diversión de gallos, como la de los toros, tenía cierta popularidad. Se les ordenó también “que no se infieran en negocios seculares y otros prohibidos por los sagrados cánones a los eclesiásticos ni se ocupen de oficios viles, bajos o abatidos y no convenientes a la alteza de la dignidad que obtienen”. Al parecer, la tentación de las fiestas y los juegos citadinos siguió seduciendo a los clérigos, pues veinte años después el obispo en turno, Gómez de Parada, refrendó el “edicto mandado librar en orden a la prohibición de los juegos”, dictado por cédula real en la que se prohibían “los naipes de apuesta y envite, los albures, la chuza, los que llaman gallitos, los palillos o patoles, los dados, las carreras o parejas, las rifas y los gallos de pelea...”⁹⁰ La prohibición de algo es clara evidencia de la existencia de ese algo, por lo que los guadalajarenses muchas de estas prácticas las realizaban en la clandestinidad.

Pero la fiesta lícita, pública y la más importante de la ciudad, fue sin duda la de Corpus Cristi, pues tanto el Ayuntamiento como la autoridad eclesiástica ponían todo su empeño en la fastuosidad de esta fiesta. Desde el siglo XVI se realizó cada vez con más colorido.⁹¹ Hacia 1653 el cabildo

⁸⁹ AHAG, *Libro primero de gobierno del Ilustrísimo señor don Nicolás Gómez de Cervantes, obispo de este obispado de Guadalajara, Nuevo Reino de la Galicia y de León, provincias del Nayarit, Californias y Coahuila del Consejo de su Majestad*, Libros de gobierno, 1727, fol. 32f.

⁹⁰ AHAG, *Libro primero de gobierno del Ilustrísimo señor doctor don Juan Gómez de Parada, obispo de este obispado de Guadalajara, Año de 1736*, Libros de gobierno, 1736, fol. 104v.

⁹¹ Cfr. José Olmedo, *Artisanos tapatíos. La organización gremial en Guadalajara durante la Colonia*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, INAH, 2002. Sostiene que la fiesta de Corpus se instauró en Guadalajara hacia 1623 (basándose en las actas del cabildo de la ciudad), y que este año es el “parteaguas” de la fiesta en la capital neogallega, pp. 168-169. También Luis M. Rivera, *Reseña histórica... op. cit.*, señala el año 1638 como inicio de esta fiesta religiosa, p. 21. Ambos datos son imprecisos, pues un acta del cabildo eclesiástico menciona que en julio de 1586, durante la ceremonia de “*Corpus Cristi* y días de procesión del sacramento, no se cantó

de la ciudad acordó con un mulato de nombre Simón, quien era maestro de danza, que para esta fiesta realizara “algunas danzas curiosas con mucho lucimiento de vestidos y trajes, todo a su costa por cuarenta pesos”.⁹² Un año después se contó con la participación de otro “mulato maestro de danza y arpa, acordando que el día de Corpus a mañana y tarde, tanto en la procesión como en la catedral, *hiciese cuatro o cinco danzas diferentes, a todo costo y costas con todo lucimiento...*”.⁹³

Al iniciar el siglo XVIII la fiesta de Corpus seguía realizándose con marcada entrega y vistosidad pues “se construían enramadas adornadas con flores para que pasara la procesión y en su trayecto se adornaban también puertas y ventanas...”⁹⁴ todo para la protección de las almas y “destrucción del pecado”. Precisamente, una de las mayores exigencias a los maestros de capilla, en cuanto a la creación musical, era que compusieran música para Corpus, como se verá en el capítulo tercero.

No es este el espacio para abordar la tradición pictórica como otro elemento importante de ese alimento espiritual de la Guadalajara dieciochesca, pero por lo menos he de mencionar que una valiosa aportación a la cultura y arte locales fue el desarrollo de la escuela del pintor Diego de Cuentas, quien junto con Francisco de León fueron los pintores más importantes de la Nueva Galicia: De León en el siglo XVII y De Cuentas en el XVIII. Éste seguramente llegó a tener el título de “maestro de pintura” pues aparece como “valuador de pintura en diferentes juicios testamentarios”.⁹⁵ Desde su taller y su pincel fundó una dinastía de pintores que dieron vida a un estilo propio y en la que se encuentran dos de sus hijos, Juan Antonio y Diego de Cuentas Patiño, además de su nieto Francisco Xavier de Cuentas, quien heredó el taller al morir el abuelo.⁹⁶

Arturo Camacho señala que “como pintor de la orden franciscana realizó un *Apostolado* para el convento de Zapopan y se ocupó del diseño de la

música ninguna y otros días señalados...” Los músicos no asistieron a la celebración, motivo por el cual fueron todos despedidos de la capilla, incluyendo su maestro. AHAG, Actas del Cabildo: Libro III, 24 de julio de 1586, fol. 24f.

⁹² Citado por José Olmedo, *Artesanos tapatíos... op. cit.*, p. 169.

⁹³ *Idem*. Las cursivas son cita textual de un acta de cabildo de la ciudad.

⁹⁴ José Olmedo, *Artesanos tapatíos... op. cit.*, p. 172.

⁹⁵ Arturo Camacho, Conferencia inaugural del IV Coloquio Musicat *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, Guadalajara, UNAM-UdeG, 2008.

⁹⁶ Para mayores referencias sobre la familia Cuentas véase la excelente investigación de María Laura Flores Barba, “El obrador de la familia Cuentas en Guadalajara”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, núm. 95, 2009, pp. 69-84.

cajonería y armarios del camarín de la Virgen de la Basílica”, pero su obra más importante, no sólo por el tamaño es el enorme lienzo (no titulado por el autor) que representa la fundación de la orden mercedaria, pintado en 1709 y que se encuentra en la sacristía del templo de Nuestra Señora de la Merced.

Si bien para los estudiosos del arte que vivieron en el siglo XIX su trabajo les pareció como de un “pincel grosero”,⁹⁷ en la letra de Manuel Toussaint, De Cuentas fue “el más notable pintor de provincias de su época”.⁹⁸ El haber vivido entre la transición de los siglos XVII y XVIII le imprimió a su obra un característico paso de un “naturalismo carnal y frenético a un realismo turbulento, a un colorido fastuoso”.⁹⁹

Y tan sólo para no omitir la producción bibliográfica de estos años: así como el siglo XVII tapatío tuvo sus cronistas Lázaro de Arregui, Mota y Escobar y el padre Antonio Tello, entre otros, el XVIII tuvo al más insigne de su primera mitad, Matías de la Mota Padilla, quien escribió en 1742 su voluminosa *Historia del reino de Nueva Galicia en la América septentrional*, que a la fecha tiene varias reediciones y sigue siendo fuente indispensable para la historia local. En el estudio introductorio de la obra en su edición de 1973, Dávila Garibi lo considera como el “primer tapatío historiador de Jalisco”.¹⁰⁰

Otra obra escrita en 1719 fue la del franciscano Nicolás Antonio de Ornelas, quien luego de recibir cierta “repulsa” por el manuscrito que presentó ante sus superiores, lo reelaboró y corrigió de manea que quedó listo en 1722.¹⁰¹

Necesarias fueron e importantes son estas obras toda vez que se redactaron y buscaron ser publicadas en un periodo en el que Guadalajara aún no contaba con imprenta, lo cual convirtió en una verdadera hazaña lograr la edición de alguna obra de carácter local. De hecho, la obra de Mota Padilla fue publicada por primera vez en la ciudad en 1854, en el folletín de *El País*, que era el órgano oficial del gobierno del Estado.

⁹⁷ Agustín F. Villa, *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México y algo sobre la escultura*, León, México, Imprenta de P. Gómez e Hijos, 1884, p. 43.

⁹⁸ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México* [1965], México, UNAM, 1982, p. 188.

⁹⁹ Velázquez Chávez, *Tres siglos de pintura colonial en México*, citado en Leopoldo Orendáin, “El pintor Diego A. de Cuentas”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1951, p. 79.

¹⁰⁰ De la Mota Padilla, *Historia del reino... op. cit.*, p. XVII.

¹⁰¹ Nicolás Antonio de Ornelas Mendoza y Valdivia, *Crónicas de la Provincia de Santiago de Jalisco*, Guadalajara, Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, Edición facsimilar, 2001.

2. LA CATEDRAL

La madre antigua

Según los medievalistas, las catedrales surgieron ante el descrédito de las viejas órdenes monásticas medievales que fueron fuertemente criticadas por vivir en la opulencia haciendo poco caso de la renunciación y la oración. Se suponía que estos antiguos monasterios habían sido instalados en las lejanías para proteger el conocimiento (es decir, el contenido de las antiguas escrituras) de la invasión del paganismo, pero al paso de los años este objetivo se perdió de vista y derivó en el desorden precisamente por estar poco vigilados por las autoridades eclesiásticas. Entonces el trabajo de las nuevas órdenes, entre ellas la de Francisco de Asís, se concentró en rescatar y regresar la fe a los centros urbanos. “En la época de las primeras misiones de dominicos y franciscanos, se elevó por sobre las ciudades una generación de catedrales, como un sermón permanente”.¹⁰² Debemos destacar que la catedral es un fenómeno eminentemente *urbano* a diferencia de los templos y parroquias, que podían existir en el mundo rural.

Si el factor económico (comercio, manufactura...) constituye la parte material y mundana en el nacimiento de la ciudad europea, la consolidación de las catedrales representa la parte espiritual de este fenómeno. La aparición de las catedrales está íntimamente ligada al desarrollo económico de las ciudades. La ciudad es la residencia del poder, y dentro de ella la catedral novohispana fue una cara de la moneda.

La Iglesia-madre era pues, una idea también medieval; Dios-padre, que es hombre y sin forma, complementa su sentido con una *mujer* instituida de forma clara y precisa. La catedral materializa ese complemento (la Iglesia) y se convierte en “la casa del pueblo”. La gente más común y trabajadora del medioevo deseaba que “en la iglesia madre de su ciudad, en los huecos transfigurados por la luz de Dios, se representaran los gestos y utensilios de su labor”.¹⁰³ La consagración de la catedral guadalajarenses, como veremos, fue una convocatoria para el pueblo en general, clérigos y

¹⁰² George Duby, *Tiempo de catedrales. El arte y la sociedad, 980-1420*, Barcelona, Ed. Argot, 1983, p. 187.

¹⁰³ *Idem.*

laicos, quienes vieron una oportunidad para bañarse de la anhelada luz consagrada y participar de la sacralización del espacio catedralicio.

La catedral de Guadalajara fue la sede del obispado del mismo nombre, el cual abarcaba un extenso territorio hacia el norte que llegaba incluso hasta donde ningún hispano había puesto un pie. Ser universal significaba gobernarlo todo, hasta lo desconocido.

Podría caracterizarse a la catedral neogallega como una ciudad sagrada dentro de una ciudad mundana; tiene un gobierno, un territorio, fieles e infieles, una regla que rige su vida, es capital y tiene sus rancherías, villas y comarcas (parroquias, conventos...), y, lo mejor, tiene a Dios de su lado, que desde el privilegiado *centro* donde se encuentra cree irradiar luz divina a todos sus rincones, a todo el reino –celestial–. 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.¹⁰⁴ Guadalajara se fundó y vivió su etapa colonial fincada en esa visión protectora y responsable de la cristiandad en los confines de la América septentrional.

Cabildo catedral

La catedral, como la ciudad, debía tener un gobierno interno, una corporación que llevara las riendas y que vigilara con agudos ojos lo que se hacía o se dejaba de hacer. Esa corporación de gobierno eclesiástico estuvo constituida desde un principio con un carácter dual, actividad compartida por un cuerpo colegiado (cabildo) y el obispo. El cabildo era una “corporación o colegio de beneficiados” en el que recaía, junto con el obispo, el gobierno de la catedral; y precisamente por tratarse de un cabildo asentado en una catedral, en una sede del obispo, se llamaba “cabildo catedral”.¹⁰⁵ Sus miembros eran “canónigos” y “dignidades” quienes tenían la importante responsabilidad de tomar las decisiones económicas, políticas y de gobierno en general.

Fue en el siglo XII europeo cuando este cuerpo se “conformó jurídicamente”, y llama la atención que por largos siglos su estructura permaneció casi

¹⁰⁴ Véase Óscar Mazín, *Una ventana al mundo hispánico. Ensayo bibliográfico*, México, El Colegio de México, 2005, p. 36-40.

¹⁰⁵ Manuel Teruel Gregorio de Tejada, *Vocabulario básico de la historia de la Iglesia*, España, Crítica/Historia y teoría (director: Josep Fontana), 1993, p. 31.

intacta; tuvo pocas modificaciones salvo las que la realidad regional donde habría de erigirse obligara a específicas adaptaciones. Es importante señalar también que desde sus medievales inicios este binomio cabildo-obispo¹⁰⁶ estuvo en constante tensión por el gobierno de la mitra, y en algunas ocasiones fueron conflictos que llegaron hasta oídos de la corona y de Roma. El cabildo siempre había peleado porque sus facultades se extendieran en detrimento de las del obispo, lo cual a lo largo de los siglos le forjó una “personalidad de la que fue teniendo una jurisdicción independiente de la del prelado”.¹⁰⁷

David Brading señala que “cuando morían los obispos, el cabildo gobernaba la diócesis hasta que fuera instalado un nuevo prelado, y de esta manera, *el cabildo, sede vacante, sucede en la jurisdicción ordinaria del obispo, no por privilegio ni por delegación sino por derecho común*”.¹⁰⁸ Los gobiernos durante estas sedes vacantes fueron dando gradualmente más poder a este grupo colegiado, especialmente los interregnos que en Guadalajara duraron muchos años, como el dejado por fray Manuel de Mimbela, quien falleció en 1721 sin que la mitra fuera ocupada hasta 1726 por Nicolás Carlos Gómez de Cervantes y Velázquez de la Cadena (1726-1734).¹⁰⁹ De esta manera, a la llegada del nuevo obispo, siempre se hacía presente una latente rivalidad oculta tras los rostros de algunos clérigos, rivalidad que en algunos casos llegó a situaciones extremas exigiendo la intervención del monarca.

Los cabildos debían actuar como senado del obispo, particularmente en lo que concierne al gobierno material, es decir, la administración y la economía interna de la diócesis, misma que era generada en su mayoría por los diezmos y de la cual una parte se destinaba precisamente al mantenimiento del fenómeno musical: sueldos de músicos, maestro de capilla, escoleta, instrumentos, compra de obras musicales... También atendía el cabildo los bienes materiales de la catedral, así como su reparación y demás aspectos para el decoro del culto.

Cabildo y obispo eran dos entidades diferentes que representaban el máximo poder dentro de la curia; en la teoría parecía estar claro el campo de

¹⁰⁶ El cabildo es colectivo, lo forman varios miembros, mientras que el obispo es sólo uno por diócesis.

¹⁰⁷ Mazín, *El cabildo catedral... op. cit.*, pp. 17-18.

¹⁰⁸ David A. Brading, *Una iglesia asediada: el obispo de Michoacán, 1749-1810*, México, FCE, 1994, p. 197. Subrayado en el original, es cita del Archivo General de Indias (AGI), México, Núm. 2296.

¹⁰⁹ Francisco Orozco y Jiménez, *Colección de documentos históricos inéditos o muy raros, referentes al arzobispado de Guadalajara*, Tomo V, número 3, Guadalajara, 1926, pp. 262-264.

acción de uno y otro, se sabía que había actos que correspondían exclusivamente al obispo (como el acto de consagrar, aunque los virreyes –o algunos de ellos– también tuvieron esta facultad), así como otras responsabilidades eran propias del cabildo. No obstante, los problemas no faltaron, en ocasiones propiciados por la *forma* de proceder de cada uno. En sentido estricto, el obispo no formaba parte del cabildo ni sesionaba con él; sólo en ocasiones era llamado a participar cuando la situación a tratar lo ameritaba.

Por último, un aspecto importante al interior del cabildo es la “movilidad escalafonaria” cuando aparecía una vacante. Este ascenso de sus miembros era una carrera eclesiástica que podían desarrollar y que la mayoría aspiraba a hacerlo, lo cual se suponía estaba regulado por el Concilio de Trento.¹¹⁰ El caso de la familia Gómez de Parada, entre otras, es interesante por este fenómeno. Uno de sus miembros, Juan Gómez de Parada, oriundo de esta ciudad como todos sus hermanos, fue nombrado obispo de Guadalajara (1735-1751) y al no poder tomar posesión por el difícil viaje que tenía que hacer desde Guatemala a esta ciudad, “juzgó lo más conveniente expedir poder al efecto a su hermano, Ginés Gómez de Parada, como lo verificó otorgándolo el 6 del mencionado mes”.¹¹¹ Ginés, aunque no llegó a ser prelado, sí registra una historia de ascenso interesante: en enero de 1717 tomó posesión como racionero de la catedral *presentando una cédula real*,¹¹² del mismo modo en que lo haría Juan Carlos de Casasola en 1730.¹¹³ Ginés llegó a ser chantre y después arcediano del cabildo y es de notarse que tuvo constante participación en las sesiones puesto que en muchas de las actas aparece su rúbrica.¹¹⁴

Este sistema de ascenso al interior del cabildo nos puede dar mayor luz en esta relación entre el cabildo y el obispo, considerando la diferencia del trabajo de un obispo oriundo del propio reino, en este caso de la misma ciudad de Guadalajara, y uno llegado desde el exterior como era en la mayoría de los casos. El sentido de pertenencia debió propiciar formas diferentes

¹¹⁰ Véase María Luisa Candau Chacón, *La carrera eclesiástica en el siglo XVIII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993, p. 209.

¹¹¹ Manuel Romero de Terreros y Vinent, *Apuntes biográficos del ilustrísimo señor don Juan Gómez de Parada, obispo de Yucatán, Guatemala y Guadalajara*, México, Tipografía de la viuda de F. Díaz de León, Sucs. 1908, p. 10.

¹¹² AHAG, Actas de cabildo, Libro VIII, 26 de enero de 1717, Fol. 129v-130f.

¹¹³ AHAG, Actas de cabildo, Libro IX, 6 de julio de 1730, Fol. 160v.

¹¹⁴ Véanse las actas del AHAG, Actas de cabildo, Libro IX: nombrado chantre el 19 de noviembre de 1720, Fol. 1f; y arcediano el 20 de abril de 1722, Fol. 18f.

de relación entre los miembros sobre todo considerando, volviendo al caso de los Gómez de Parada, que entre los canónigos se encuentra un hermano del prelado. Llegó a ser tal el poder y arraigo locales de las autoridades eclesiásticas que incluso los peninsulares sufrían una especie de criollización al entrar en contacto con sus compañeros nacidos en el Nuevo Mundo, de manera que esta movilidad a la que he hecho alusión se volvía no sólo un traslado de personas (músicos, eclesiásticos...) sino de “saberes compartidos”, mismos que a su vez generan una nueva cultura.

Dignidades y canónigos

La formación de los cabildos novohispanos estuvo sancionada por el Concilio III Provincial Mexicano realizado entre enero y octubre de 1585,¹¹⁵ que a su vez estuvo apegado al Concilio de Trento (1545-1563), en el que se indica que en cada iglesia catedral, conformando el cabildo, “debe haber cinco dignidades, á 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”.¹¹⁶ 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 algún asunto interno. 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.

De manera sucinta mencionaré que cada una de las dignidades tenía una función específica: 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”.¹¹⁷ Era tarea del *arcediano* “ejercer la administración de la ciudad y de la diócesis”, si del prelado recibía la orden de hacerlo.

¹¹⁵ María del Pilar Martínez López-Cano (*et al.*), “El tercer concilio provincial mexicano (1885)”, en Martínez López-Cano y Francisco Javier Cervantes Bello (coords.), *Los concilios provinciales en Nueva España. Reflexiones e influencias*. México, UNAM, BUAP, 2005, pp. 41-42.

¹¹⁶ *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, p. 484.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 461.

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,¹¹⁸ y enseñar a cantar a los servidores de la Iglesia...”¹¹⁹ 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...”¹²⁰

En este punto vale la pena una digresión sobre la compleja situación de la chantría de Guadalajara donde las actividades musicales que le eran encomendadas al chantre, no eran cumplidas por él sino por el sochantre,¹²¹ pues la mayoría de quienes ostentaron este cargo no eran “peritos” en la materia. Era el sochantre quien finalmente se hacía cargo del canto llano mientras que el chantre se dedicaba a otros asuntos de política eclesiástica. Lo establecido por el Concilio sobre las obligaciones de cada capitular no siempre era respetado; la carrera eclesiástica de los clérigos no parecía estar determinada por las capacidades o estudios que cada uno desarrollara; era más la pericia política que los hacía ostentar tal o cual dignidad. En este punto tenían especial importancia las *Relaciones de méritos* que enviaban al rey para solicitar una prebenda. En estas *Relaciones*, los clérigos aspirantes plasmaban con detalle sus logros y preparación, destacando principalmente aquellos que los hacían merecedores de una merced del monarca.

La chantría guadalajarenses, por tratarse de una actividad tan especializada como es la música, tuvo una función muy peculiar. No todos los chantres fueron conocedores del arte musical y el problema fue constante, pues se presentó a lo largo de toda la etapa colonial. El chantre era un dignatario del que no existen registros en Guadalajara de haber contribuido en el desarrollo de la

¹¹⁸ 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 las misas.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 462. Chantre significa *cantor*.

¹²⁰ 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*, México, UNAM, 2006, p. 47. El subrayado es mío.

¹²¹ El sochantre era el oficial encargado de los aspectos musicales especialmente el coro de canto llano, asistiendo al maestro de capilla.

música catedralicia, salvo el caso del músico Guillermo López, quien por sus habilidades musicales ocupó la chantría en la primera mitad del siglo XVII.¹²²

La siguiente dignidad era el “maestrescuela” quien tendría la responsabilidad de “enseñar por sí, o por otro, la gramática a los clérigos y a los servidores de la Iglesia”.¹²³ Por último el “tesorero”, 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.¹²⁴

Además de señalar cuántas dignidades, de qué tipo y cuáles serían sus obligaciones, el Concilio también indicaba el lugar donde deberían sentarse en el cabildo:

En primer lugar el deán, al lado derecho de la silla destinada para el prelado, y junto al deán el chantre, y en tercer 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.¹²⁵

Como es claro, el orden de sus lugares no es arbitrario, así también estaba conformada la sociedad novohispana. El cabildo eclesiástico de Guadalajara durante el siglo XVIII enfrentó algunos conflictos serios causados por el solo

¹²² AGI, Indiferente 3000, 1609-1645, *Pretendientes a prebendas y curatos*, Exp. 31, fol. 1f-2v. Cfr. Eucario López, “El cabildo de Guadalajara. 1º mayo 1552-1º febrero 1968”, en *Anuario de la Comisión Diocesana de Historia del Arzobispado de Guadalajara*, México, Editorial Jus, 1968, pp. 182-183; Eucario López no lo incluye en su lista de dignidades de la catedral. José Valadez escribió una obra sobre el cabildo eclesiástico y el coro en la que aprovechó para hacer una fuerte crítica al papel del chantre y los sochantres, principalmente al primero, destacando que, aun con lo señalado por el Concilio III, estos oficiales realizaban una pésima labor musical. Valadez lleva lejos la denuncia señalando que, aparte de no cumplir con sus funciones, entorpecen el desarrollo musical del coro, y hasta los llamó “ignorantes”. Y aunque esta discusión se enmarca en la temporalidad de Valadez (primera mitad del siglo XX), no fue muy diferente en tiempos coloniales, como se verá en capítulos más adelante. Véase José Valadez Santos, *Los cabildos y el servicio coral*, Morelia, México, Escuela Superior de Música Sagrada, 1945.

¹²³ Concilio III... *Erección*, § IV, p. 462.

¹²⁴ *Idem*.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 484.

cambio de silla,¹²⁶ o bien, por negar espacio a un miembro de la Audiencia en el coro,¹²⁷ el espacio interior de la catedral jerárquico por excelencia.¹²⁸

En el caso de la capital neogallega, el cabildo catedral tiene una historia aún por escribirse. Además de lo hasta ahora dicho puede agregarse que al paso de los años fue cambiando el número de capitulares por diversas disposiciones. Se erigió con la Bula de erección del obispado en 1548, cuando aún la capital del reino estaba en Compostela. En este documento emitido en Roma se dio al rey de España el derecho para presentar a quienes habían de ocupar el gobierno de la recién fundada iglesia, aunque por aquella única ocasión (momento fundacional) se reservaba el Papa, Paulo III, presentar al prelado que habría de ocupar la sede obispal, “así como también para las dignidades y canonicatos, así como también para las prebendas, igualmente para asignar los beneficios de esta suerte, una vez que fueren erigidos...”¹²⁹

En realidad la Bula era un paquete de indicaciones en el que “se erige el pueblo de Compostela (de la provincia de la Nueva Galicia) en ciudad, y en ella una iglesia catedral para un obispo que la gobierne”.¹³⁰ La autorización faculta la creación del obispado y también la construcción de una catedral, queda claro que el cabildo deberá también ser constituido: “dignidades y canonicatos... prebendas” son los que lo conforman. El consentimiento estaba dado pero se ignora desde qué momento empezó la ejecución episcopal, probablemente muy pocos años después de su erección. Las principales funciones de gobierno del reino las tuvo la recién fundada Guadalajara, y no Compostela, de modo que, para el caso de la diócesis neogallega, la vieja capilla de San

¹²⁶ 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, Don Diego Camacho... *op. cit.*, p. 474. Subrayado en el original.

¹²⁷ 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–.

¹²⁸ 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.

¹²⁹ *Cuarto Centenario de la fundación del obispado de Guadalajara, 1548-1948*, Guadalajara, Jalisco, Artes Gráficas, S.A., 1948, pp. 9-10.

¹³⁰ Fortino Hipólito Vera, *Notas del compendio histórico del Concilio III Mexicano*, tomo II, Amecameca, Imprenta del “Colegio Católico” a cargo de Gerónimo Olvera, 1879, p. 158.

Miguel funcionó como catedral y en ella se establecieron las autoridades eclesiásticas mientras se realizaba el litigio de mover la capital a esta ciudad.¹³¹ Y hay que añadir que una vez autorizado el traslado de la capital a Guadalajara en 1560, al mismo tiempo se autorizó la construcción de la nueva catedral, la cual estuvo ubicada donde ahora se encuentra la actual, unos 80 metros al poniente de la antigua capilla de San Miguel.¹³²

Según la obra de Vera, seguramente refiriéndose a la segunda mitad del siglo XVI cuando Guadalajara era ya de facto la capital del reino, en este obispado “no se halla lo que el rey presenta en ella” pues está conformado el cabildo por “tres dignidades: Deán, Arcediano y Chantre; cuatro canonjías, dos de gracia y dos de oposición, y cuatro raciones enteras”.¹³³ Se supone que el obispo cobraría una renta anual de siete mil pesos; el deán ochocientos; el arcediano setecientos, “y así mismo la Chantría y las Raciones, á cuatrocientos...”¹³⁴

El asunto de las rentas que se pagaban a los capitulares es importante puesto que el hecho de que se mantuviera una dignidad o se cancelara dependía de la solvencia económica de la institución. Según lo investigado por el presbítero Eucario López, la maestrescolía de Guadalajara tuvo una existencia vacilante hasta que en 1620, al ser fundado el obispado de Durango, fue definitivamente suprimida debido a que las rentas y diezmos que entraban a la fábrica de la catedral disminuyeron notablemente pues ahora iban a parar a la de Durango,¹³⁵ propiciando que fuera imposible pagar a este capitular.¹³⁶ Al poco tiempo también fue suprimida la tesorería y ambas serían restituidas hasta 1768. Es decir, durante la primera mitad del siglo XVIII, tesorería y maestrescolía no existieron en el cabildo tapatío, de modo que sus funciones fueron delegadas a otros capitulares. Según he visto en las actas capitulares,

¹³¹ Véase Luis Páez Brotchie, “La catedral de Guadalajara en los archivos tapatíos” (I parte), en *El Informador*, 5 de agosto de 1948, p. 5.

¹³² Páez Brotchie dice que estas nuevas disposiciones de traslado de sede “dieron existencia legal de catedral a la capilla o parroquia de San Miguel en Guadalajara. En adelante se tratará de adaptar el edificio a su rango jerárquico... o si fuere mejor levantarlo en otro sitio, ya se buscaría su nuevo emplazamiento...” Páez Brotchie, “La catedral de Guadalajara...” (II parte), 8 de agosto de 1948, p. 9.

¹³³ Fortino Hipólito Vera, *Notas del compendio... op. cit.*, p. 159.

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ Esto constituyó un largo conflicto entre la diócesis tapatía y la duranguense, del mismo modo en que también ocurrió con la jurisdicción del obispado de Michoacán. Véase Juvenal Jaramillo, *Hacia una Iglesia beligerante*, México, Colegio de Michoacán, 1996, pp. 111-150.

¹³⁶ Eucario López, *El cabildo de Guadalajara... op. cit.*, p. 178.

por ejemplo, el chantre llegó a cumplir las funciones del tesorero de la fábrica y cobró por separado uno y otro cargo. Esta insuficiencia de rentas hizo que también se suprimieran las medias raciones, de modo que al iniciar el siglo XVIII, el obispo solicitó al rey la erección de distintas plazas en el cabildo.¹³⁷

El obispo

Es la figura más importante del gobierno de una catedral, 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”.¹³⁸ No cabe duda que la figura del prelado invoca a una “catedral” como su sede y a un “obispado” como el territorio bajo su jurisdicción eclesiástica.

La anterior cita de Vera sobre Compostela: “se erige... en ciudad, y en ella una iglesia catedral para *un obispo que la gobierne*”, no deja lugar a dudas de quién sería la máxima autoridad dentro del obispado y por ello el *Concilio III* se esmeró en que este prelado fuera un ejemplo para los feligreses. “El verdadero y principal objetivo de la jerarquía eclesiástica, 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...”¹³⁹ La integridad del prelado debía ser pulcra puesto que en ellos se depositaba la confianza para “restituir a su antiguo esplendor la disciplina eclesiástica en tanto grado decaída, y para poner enmienda a las depravadas costumbres del clero y pueblo cristiano...”¹⁴⁰ Para toda esta serie de irregularidades, y procurando seguir el camino que la Iglesia tenía trazado para sus fieles y clérigos, se había confiado en la “integridad y pureza de los obispos”, la vida de estos prelados debía “servir de regla a los demás”.

Con estas cualidades debía suministrar “el pasto espiritual con la predicación de la palabra divina”. El Concilio indicó a los obispos que “vigilen al pueblo que les está encomendado, como si fueran sus ángeles custodios,

¹³⁷ Remito el legado del AGI, Guadalajara 216, 1703-1715, *Aumento de prebendas en la catedral de Guadalajara*, en el que el obispo Camacho y Ávila solicita al rey que “aumente dos dignidades, dos canongías de oposición y cuatro medias raciones, para que el culto divino esté más bien servido”, 25 de marzo de 1708.

¹³⁸ Weckman, *La herencia medieval... op. cit.*, p. 382.

¹³⁹ *Concilio III, Libro Tercero*, Título I, § I, p. 172.

¹⁴⁰ *Idem*.

miren por él, y... que brillen con la suma caridad en la cual *nadie les exceda*, expongan sus almas por la salvación de sus ovejas..."¹⁴¹

Durante la primera mitad del siglo XVIII la catedral tapatía fue gobernada por cuatro obispos, los cuales presentaron gobiernos muy diferentes de los que su historia también está por escribirse.¹⁴² Diego Camacho (1704-1712) fue quien se caracterizó por enfrentar los abusos del cabildo y poner orden y disciplina que, según él, no existían en el obispado. Realizó varias visitas pastorales y a su muerte (1712) dejó una sede vacante que después vino a ocupar fray Manuel de Mimbela, en noviembre de 1714. Este realizó varias obras materiales y tuvo una relación menos tirante con el cabildo; su principal acción, como veremos, fue la consagración de la catedral además de la fundación de algunos conventos y arreglos de otros templos que estaban abandonados.

El obispado de Cervantes y Velázquez de la Cadena (1726-1734) he de señalarlo de manera especial por la construcción del órgano de la catedral, obra que estuvo a cargo del constructor español José Nazarre entre 1727 y 1730. Y no de menor interés resulta el gobierno del ya mencionado Gómez de Parada Valdez y Mendoza (1735-1751), quien por ser oriundo de Guadalajara y también obispo de Yucatán y Guatemala, sostuvo una relación con los miembros del cabildo que presentó algunas particularidades interesantes e inéditas.

Relación cabildo-obispo

La relación obispo-cabildo merece un estudio particular que va más allá del espacio de este trabajo. Pero es conveniente mencionar por lo menos que en algunos actos litúrgicos, como es el caso del acto de consagración de la catedral, el cabildo no tuvo mucha participación. Podría ser comprensible el celo de esta corporación en una ceremonia como esta en la que la consagración de un recinto construido con los dineros administrados por el mismo cabildo, tenga que ser cedida a un *recién llegado*, impuesto por el rey y validado por el Papa. Pero además de esto, el obispo recién llegado dispondrá y hasta pedirá cuentas del dinero que ha administrado el cabildo

¹⁴¹ *Ibidem*, § I, p. 175. El subrayado es mío.

¹⁴² Sólo de Camacho y Ávila se ha escrito un trabajo amplio, el citado de Rubio Merino (1958), el cual, por cierto, necesita actualizarse con el uso de nuevas fuentes. De los otros obispos sólo se han escrito breves semblanzas biográficas.

durante varios años con el cual, incluso, se paga el sueldo de todos los que ahí laboran, incluyendo hasta el del obispo.

Los conflictos entre el obispo y la corporación estuvieron a la orden del día. El obispo Camacho y Ávila tuvo que enfrentar serios problemas internos al grado que llegó a sugerir que los “canónigos en conflicto sean enviados a otros cabildos” para disminuir abusos en la mitra. También enfrentó la constante negativa por parte de los capitulares a “ser visitado [el cabildo] canónicamente por el obispo y ofrecer en consecuencia cuentas claras acerca de la administración de los diezmos y el destino que a éstos se viene dando...”¹⁴³ El gobierno de este prelado supone mano dura en un momento en que la creciente prosperidad económica y material pareció rebasar la capacidad de administración de los miembros del gobierno eclesiástico. Fue conocida por muchos su característica de ser “enemigo de toda ostentación y fiel guardián de los caudales de la Iglesia”, por lo que reprobó el hecho de que el mismo cabildo haya gastado tanto dinero en el recibimiento que le hizo, en 1707, aun cuando esta práctica se venía realizando desde los inicios de la Nueva España.¹⁴⁴

Los argumentos de Camacho para justificar la rigidez de su gobierno se pueden agrupar en dos apartados: primero, que al llegar a la ciudad encontró que su “realidad espiritual” era fatal, como una “selva inculta, llena de malezas y vicios”, pero lo que ahora me interesa es el conflicto en su “relación con el cabildo”, y éste es el segundo apartado: Consideraba los abusos del cabildo en tres sentidos: éste pretendía el control total de “los ramos de la hacienda diocesana”; “orgullo desmedido” de los capitulares al grado de no asistir al obispo en las funciones solemnes; y “relajación de costumbres en casi todos sus miembros”: inasistencia al coro, descuido de la predicación, vida licenciosa...¹⁴⁵

¹⁴³ Armando González Escoto, *Historia breve de la Iglesia de Guadalajara*, Guadalajara, UNIVA. Arzobispado de Guadalajara, 1998, p. 128. En 1710 “se pidió a todas las iglesias catedrales de las Indias, al detalle, el estado y valor de sus rentas...” en Mazín, *El cabildo catedral... op. cit.*, p. 303.

¹⁴⁴ Ignacio Dávila, Garibi, *Apuntes para la historia de la Iglesia en Guadalajara*, tomo III, parte I, México, Editorial Cvltura, T.G. S.A., 1963, p. 180. Parece que durante el siglo XVIII se fue desterrando esta práctica del recibimiento ostentoso de los obispos (no así para los virreyes). Fray Antonio de San Miguel, obispo electo de Valladolid, en 1784 ordenó que no se derrochara dinero ni tiempo inútiles en su recibimiento, y cuando algunos clérigos le solicitaron licencia para ausentarse de sus parroquias e ir a recibirlo, expresó: “...siendo muy enemigo de que los clérigos desamparen sus residencias, de que tomen trabajos inútiles... me he propuesto negar absolutamente (como de facto lo he hecho hasta aquí) semejantes licencias...”, en Juvenal Jaramillo Magaña, *Hacia una Iglesia beligerante*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁴⁵ Rubio Merino, Don Diego Camacho... *op. cit.*, pp. 460-461.

El obispo atacó de manera directa la reelección que el cabildo en sede vacante había hecho del mayordomo de la fábrica y de rentas decimales, Juan Antonio de Ciprés [o Chipres], “por el motivo de no haber dado las cuentas de su mayordomía del tiempo antecedente”,¹⁴⁶ así como también el papel del racionero Hipólito de la Parra a quien acusó de generar escándalos por asuntos de promiscuidad. En medio de esta guerra de acusaciones el prelado no dudó en expresar al rey su profundo asombro por los “*monstruos* que produce una sede vacante en Indias, y más siendo tan dilatada”.¹⁴⁷ Destacó que el cabildo estaba “apoderado de la jurisdicción ordinaria que no hay quien pueda hoy moverlos para que destierren los abusos”, además de que el capítulo se esforzaba por ocultarle el verdadero estado en que se encontraba la diócesis: “ponen en que yo no descubra la verdad de este hecho”.¹⁴⁸

Curiosamente su sucesor, fray Manuel de Mimbela, escribió al rey en 1715 que no entendía el proceder de Camacho ante el conflicto con el racionero De la Parra: “...no alcanzo [a comprender] los fundamentos que pudo tener dicho obispo... contra el expresado racionero y me persuado no tuvo otro que el de una ciega pasión... [pues] De la Parra, antes sí le he notado virtuoso y ejemplarísimo”.¹⁴⁹

Cada obispo podía entablar una relación distinta con el cabildo; tal vez sea el gobierno de Camacho y Ávila uno de los más conflictivos de la primera mitad del siglo, y por lo tanto más atractivos para su estudio. Incluso por asuntos concernientes a la capilla musical el cabildo llegó a quejarse con el prelado cuando éste había recomendado a unos músicos y había votado para que se les asignaran ochenta pesos de salario. Para los miembros del cabildo estos nuevos músicos no resultaban “muy aptos... [y] no les parecía que se les asignase la cantidad de ochenta pesos a cada uno como era el voto de su señoría ilustrísima”.¹⁵⁰ Pero para evitar mayores enfrentamientos con el prelado, el cuerpo colegiado prefirió no disentir y aceptar lo dispuesto por el obispo para evitar “pleitos con dicho ilustrísimo señor, y de ellos protestaban no les pare perjuicio...”.¹⁵¹

¹⁴⁶ AGI, Guadalajara 204, *Cartas y Expedientes de obispos de Guadalajara*, 12 de julio de 1709.

¹⁴⁷ *Ibidem*, 13 de junio de 1708. El subrayado es mío.

¹⁴⁸ *Ibidem*, 13 de junio de 1708.

¹⁴⁹ *Ibidem*, 28 de agosto de 1715.

¹⁵⁰ AHAG, Actas de cabildo, Libro VIII, 13 de agosto de 1709, Fol. 35v.

¹⁵¹ *Idem*.

Tal era la situación más o menos cotidiana entre estas dos entidades de gobierno eclesiástico, aunque en otras etapas tal relación no siempre tenía este tinte de guerra intestina. Cada periodo obispal tenía su particular característica. En cierto modo ha sido poca la atención que se ha dado a esta relación en la historia de la Iglesia novohispana, lo que ha permitido sólo ocasionalmente registrar las “tensiones existentes entre el obispo y la corporación”.¹⁵²

Consagración de la catedral

Desde el establecimiento de la primera catedral en lo que fue el antiguo templo de San Miguel, en el siglo XVI, que era un jacalón de lodo y zacate, se solicitó al rey la autorización para levantar un nuevo edificio, mismo que se empezó a construir y hacia 1615 la nueva catedral estaba a punto de ser estrenada. Tres años después se hizo la dedicación del recinto, el 19 de febrero de 1618, estando frente a la mitra el obispo Antonio de Ávila de la Cadena.¹⁵³ Esta ceremonia estuvo determinada precisamente por el paso de la primitiva catedral dedicada a San Miguel a la nueva que fue 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...”¹⁵⁴ La advocación elegida para el culto se hacía cuando el recinto empezaba a cumplir sus funciones religiosas, es decir, cuando apenas concluía la construcción y se preparaba para dar servicio. En adelante, cada 19 de febrero se realizó una misa y ceremonias, que en realidad iniciaban desde el día anterior, para rememorar aquel solemne acto de la dedicación hasta que en abril de 1673 el obispo Verdín y Molina dispuso que tal celebración de aniversario se moviera al 22 de octubre.¹⁵⁵ De ahí

¹⁵² Ana Carolina Ibarra, “Hacia una historia social de las catedrales”, en I Coloquio Musicat: *Música, catedral y sociedad*, México, UNAM, 2006, p. 38.

¹⁵³ Dávila Garibí, *El muy ilustre y venerable cabildo de la metropolitana catedral basilica de Guadalajara, en el año jubilar guadalupano, 1944-1945*, México, D.F., 1945, p. 21. Véase también su obra *Apuntes para la historia de la Iglesia en Guadalajara*, tomo II, México, Editorial Cvltura, T.G., S.A., 1963, p. 194.

¹⁵⁴ Acta de cabildo de la ciudad de Guadalajara, en *Cuarto centenario de la fundación...* p. 12.

¹⁵⁵ Para mover esta fecha por el aniversario los capitulares le argumentaron al obispo que el mes de febrero “continuamente embaraza la cuaresma” y que sólo se podía rezar uno o dos días, “por cuya razón se faltaba a la solemnidad y culto de los ocho días”. Propusieron entonces que se mudara al 22 de octubre por ser “días desembarazados”, de manera que, “usando de su autoridad

que para realizar la consagración, una vez concluidas las torres del recinto, en 1716, se haya elegido precisamente un 22 de octubre.

Hay que destacar que el “rito de consagración de iglesias o altares pertenece exclusivamente al obispo”¹⁵⁶ aunque en algunos casos fueron los virreyes o el propio cabildo eclesiástico en sede vacante quienes realizaron esta ceremonia, como el caso de la ciudad de México y Valladolid. En el “siglo de las catedrales”, cuando fueron concluidas todas las de Nueva España, más o menos entre 1570 y 1750,¹⁵⁷ se terminó de construir la catedral de Guadalajara en la primera mitad del siglo XVII, al igual que la de Mérida, Yucatán. Pero el fuerte temblor de 1687 dañó severamente parte del edificio, principalmente sus torres, de manera que dio inicio un proceso de reconstrucción. Tanto el obispo en turno, sobre todo durante el largo obispado Juan de Santiago León y Garabito: 1677-1694, como el cabildo en sede vacante, hicieron peticiones de dinero al rey para poder concluir los arreglos al edificio y éste les concedió durante veinticinco años sus reales novenos y los salarios de las sedes vacantes, desde finales del siglo XVII hasta 1711. El monarca accedió a casi todas las peticiones de dinero no sin exigir cuentas a los capitulares y prelados.¹⁵⁸

Terminada la segunda torre (y con ello finalizada la mencionada reconstrucción) la catedral fue consagrada el 22 de octubre de 1716, y hacia esta fecha “ni la catedral de México... estaba consagrada; sólo la de Puebla de los Ánge-

episcopal, [el obispo] mandó que dicha fiesta de la Dedicación se celebre dicho día veinte y dos de octubre cada año... por las razones justas que se le han representado”. En AHAG, Actas de Cabildo, Libro VII, 28 de abril de 1673, Fol. 170 v.

¹⁵⁶ *Enciclopedia universal ilustrada Europeo-americana* (1913), Madrid-Barcelona, Espasa-Calpe, tomo XVII, edición de 1987, p. 1253.

¹⁵⁷ Oscar Mazín, “La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de Valladolid de Michoacán (siglos XVI-XVIII)”, en I Coloquio Musicat: *Música...* p. 205.

¹⁵⁸ Valga la cita de algunos de los documentos en el AGI, Guadalajara 214, 1694-1726, *Fábrica de la Iglesia Catedral de Guadalajara*, en el que el cabildo eclesiástico pide al rey, en tono no tan sumiso –casi de exigencia– que aporte sus reales novenos, ya que es “obligación de vuestra majestad el que a sus reales expensas se mantengan y reedifiquen los templos de que vuestra majestad es patrono”, 16 de mayo de 1694, fol. 3f. En otro expediente del mismo legajo, el fiscal de la Audiencia de Guadalajara, Juan Picado Pacheco, informa al rey sobre “los costes de la fábrica de la iglesia catedral”, 12 de abril de 1708, fol. 103. *Guadalajara, 62 /1692-1700/ Cartas Expedientes de los obispos de Guadalajara*, el obispo Felipe Galindo pide al rey “otros seis años de novenos para este efecto”, 11 de marzo de 1669. *Guadalajara, 70 /1628-1736/ Consultas*, el cabildo en sede vacante solicita “dos novenos por siete años” para concluir la construcción, 16 de abril de 1703, y cinco meses después solicitó “la tercera parte de la vacante” del difunto obispo fray Felipe Galindo, para la compra de “ornamentos, vasos y otros adornos”, 15 de septiembre de 1703, Fol. 1f-1v.

les había sido ya signada con el santo óleo desde el 18 de abril de 1649, por el ilustrísimo señor Palafox”.¹⁵⁹ Con la consagración, la catedral guadalajarensa parecía estar disputando un lugar donde muy pocas, sólo una, se encontraban.

Un aspecto importante que tiene que ver con los dos actos de “consagrar” y “dedicar” es el uso y bendición de reliquias de santos que han de ser depositadas en el altar, para fungir “protectores” del recinto y “sobre las que se debe celebrar el santo sacrificio”.¹⁶⁰ Es el altar mayor el espacio que deber ser preparado para recibir estas reliquias, lo que en conjunto requiere una especial solemnidad y se constituye como uno de los actos más importantes en la bendición del lugar. La dedicación y consagración de la catedral de Guadalajara tuvo estos elementos relicarios, como veremos más adelante.

En una iglesia consagrada “debe celebrarse perpetuamente en ella el día del aniversario como fiesta solemne de tal importancia que, al igual que las mayores solemnidades, tiene indulgencias concedidas y goza de octava, esto es, su recuerdo dura ocho días;¹⁶¹ todo ello indica cuán grande es el respeto que debe tributarse a la casa de Dios”.¹⁶² Como puede notarse, el acto revestía especiales características y el pueblo mismo estaba involucrado en él; la comunidad guadalajarensa también fue testigo y copartípe de la consagración.

Este texto no es el lugar más indicado para abordar ampliamente los distintos significados del acto de consagrar, pero lo cierto es que el acto de consagración de un templo es a veces considerado, erróneamente, como una dedicación, sin considerar que son cosas distintas.¹⁶³

Entre 1714 y 1730¹⁶⁴ fueron varias las obras que se hicieron a la catedral, todas ellas para “el mejor lustre de la Iglesia”. El obispo Mimbela, además de fundar, reconstruir y decorar templos, realizó importantes mejoras al recinto catedralicio: ordenó la construcción del altar de Nuestra Señora de Guadalupe ricamente adornado su frontal y varios ornamentos escultó-

¹⁵⁹ Ignacio Dávila Garibi, *El ilustrísimo y reverendísimo señor maestro don fray Manuel de Mimbela, de la seráfica orden. Ensayo biográfico*, Guadalajara, Litografía y Tipografía Loreto y Ancira y Cia., 1917, p. 21.

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ Se refiere a que la ceremonia se prolongará durante ocho días.

¹⁶² *Enciclopedia universal...* tomo XVII, p. 1253.

¹⁶³ Cfr., Mazín, *El cabildo catedral...* op. cit., p. 39 y 233-236; y Mina Ramírez Montes, *La escuadra y el cincel. Documentos sobre la construcción de la catedral de Morelia*, México, UNAM, 1987, p. 133.

¹⁶⁴ 1714: año en que el obispo Mimbela llegó a Guadalajara; 1730: año en que el organero español José Nazarre, concluyó el órgano de tribuna montado en el coro de la nave central.

ricos; un llamativo frontal de plata en el altar de los Santos Reyes, el más vistoso del templo al cual también se le instalaron varias esculturas. Ordenó la fundición de algunas campanas y le correspondió bendecirlas; mandó construir e instalar un reloj a cargo del herrero Domingo de Covarrubias,¹⁶⁵ y las ventanas sobre las puertas principales.¹⁶⁶ Todos estos elementos, además del órgano pequeño y otro mayor, el principal de la catedral, así como la ampliación de la tribuna en el coro para que cupieran los dos órganos, eran elementos propios de una digna culminación –coronación– para un recinto como la catedral, misma que el clero tapatío creía merecer y trabajó para ello. La conclusión de los órganos en 1730, fue la culminación y desenlace de este lento proceso de finiquitar por completo la construcción y ornamentación de la catedral tapatía, proceso que había iniciado con la consagración en 1716, y concluido con los citados órganos en 1730.

El consagrante, la orden y la consagración

El obispo fray Manuel de Mimbela tomó su cargo en la mitra tapatía en noviembre de 1714¹⁶⁷ luego de dos años de sede vacante tras la muerte de su antecesor Diego Camacho y Ávila.¹⁶⁸ Uno de los primeros actos realizados por el nuevo prelado fue precisamente consagrar a un antiguo amigo suyo en la ciudad de Zacatecas, el “ilustrísimo señor Tapiz, quien desde 1711 había sido electo obispo de Durango”.¹⁶⁹ Para realizar este viaje a aquella ciudad, el obispo Mimbela solicitó al cabildo, el 11 de enero de 1715, la anuencia para que dos de los miembros capitulares pudieran acompañarlo.¹⁷⁰ La disposición de los miembros del capítulo para asistir a tareas extraordinarias que de algún modo estaban fuera de sus compromisos habituales, exigían la autorización del pleno luego de una petición por escrito o con cédula *ante diem*, de otro

¹⁶⁵ AHAG, Actas de cabildo, Libro VIII, 7 de octubre de 1716, Fol. 126f.

¹⁶⁶ *Ibidem*, 10 de enero de 1718, Fol. 146f.

¹⁶⁷ *Ibidem*, 19 de noviembre de 1714, Fol. 101v-102v.

¹⁶⁸ Había sido presentado primero para el arzobispado de Manila y después trasladado al obispado de Guadalajara; “se le facultó para titularse Arzobispo-Obispo de Guadalajara”, José Cornejo Franco, *Reseña histórica de la catedral de Guadalajara*, Guadalajara, s/ed., 1960, p. 26.

¹⁶⁹ Dávila Garibi, Apuntes para la historia... *op. cit.*, tomo III, parte I, p. 279. Curiosamente el obispo Pedro Tapiz y García después fue nombrado sucesor de Mimbela cuando este murió, pero Tapiz, por motivo de muerte, no tomó posesión del obispado de Guadalajara. Véase p. 338.

¹⁷⁰ AHAG, Actas de cabildo, Libro VIII, 11 de enero de 1715, Fol. 104v.

modo se rechazaba la petición además de que los casos a resolver de manera colegiada (la mayoría) siempre eran sometidos a votación y en múltiples ocasiones la solicitud era negada. En este caso el obispo obtuvo el voto del cabildo y pudo ser acompañado por el chantre y el arcediano.

Dichos señores venerables deán y cabildo dieron su beneplácito y mandaron que el presente secretario de cabildo vuelva recado a su señoría ilustrísima expresándole la voluntad que desea obsequiarle este cabildo. Y mandaron que los dichos señores arcediano y chantre ganen sus prebendas el tiempo que estuvieren fuera en la asistencia del ilustrísimo señor obispo...¹⁷¹

En este viaje a Zacatecas el obispo Mimbela determinó que se exhumaran y trasladaran a Guadalajara los restos de su antecesor fallecido en Zacatecas. Estos sucesos dieron mayor presencia al obispo Mimbela en su ministerio eclesiástico de manera que rápidamente fue tomando las riendas del obispado. Consideremos que en la mayoría de los casos el obispo asignado a una catedral era alguien impuesto desde afuera; era un “advenedizo”, sabiendo que junto con el cabildo compartiría en algunos casos la dirección de la diócesis.

La conclusión de las torres y el rápido desarrollo de otras catedrales novohispanas como la de Valladolid, le hizo a Mimbela decidir en septiembre de 1716, la consagración de su catedral. El cabildo, una vez informado de ello, en una de sus sesiones sólo se limitó a comisionar y dar “todas las providencias necesarias” al racionero, Hipólito de la Parra, tesorero de fábrica, para que éste “corra con el gasto necesario para dicha consagración que fecho se dará libramiento en forma de toda su importancia sobre el ramo de fábrica...”¹⁷² Sobre la consagración fue ésta la única mención que quedó plasmada en las actas de sesiones del cabildo catedralicio, y precisamente el comisionado para llevar los gastos de este acto fue De la Parra, de quien Mimbela había expresado ser “virtuoso y ejemplarísimo”. El obispo expuso a través de un edicto todo el plan de consagración. En él hizo

...saber a todos los fieles cristianos vecinos y moradores estantes y habitantes en esta ciudad de Guadalajara, como para mayor culto y veneración de esta nuestra

¹⁷¹ *Idem.*

¹⁷² AHAG, Actas de cabildo, Libro VIII, 18 de septiembre de 1716, Fol. 125f.

santa Iglesia catedral, hemos resuelto mediante la divina asistencia el consagrar el día veinte y dos de este corriente mes de octubre, y siendo esta función de las más graves y solemnes que se celebran en la Iglesia de Dios nuestro señor...¹⁷³

Poseer la “facultad apostólica” para realizar tal acto convierte a Mimbela en el único consagrante posible. Las disposiciones y las indicaciones para que los fieles participaran de esta ceremonia fueron cuidadosamente expuestas en el mencionado edicto.

...declaramos por festivo y fiesta de guarda de precepto en esta dicha ciudad de Guadalajara, el expresado día veinte y dos de este presente mes de octubre en que haremos la dicha consagración, y el día antecedente inmediato que se contaran veinte y uno de este dicho mes lo declaramos por de vigilia y día de ayuno de obligación, so pena de pecado mortal, así la observancia de dicho ayuno, como la guarda de dicha fiesta de precepto que ambas cosas mandamos se observen y cumplan...¹⁷⁴

Esto nos deja en claro que se trataba de un tipo de ceremonia que en Guadalajara no se veía en muchos años, incluso equiparable a la semana mayor dentro del rito católico. La falta a ella, como el “ayuno de obligación” y “no oír misa”, constituía un “pecado mortal”. Es sabido que todas las religiones teístas contemplan la noción del pecado de manera particular, pero dentro del catolicismo, el “pecado mortal” constituye un “acto deliberado de rebelión contra Dios que priva al alma de su vida sobrenatural y merece castigo eterno...”¹⁷⁵ Es decir, revocar la falta de un pecado mortal sería mucho más difícil que revocar un pecado venial. El éxito de esta ceremonia (que sí lo fue) revela la profunda religiosidad practicada en la capital guadalajareense, sea por temor divino o por otros factores.

No se trató de una simple invitación a asistir y participar en la ceremonia para darle gusto a los jerarcas de la Iglesia: “...mandamos se observen

¹⁷³ AHAG, Libros de gobierno del Obispo Mimbela: “Edicto convocatorio para la Consagración de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad de Guadalajara”, en libro manuscrito titulado: Índice de los/ despachos extraordinarios de el/ ilustrísimo y reverendísimo señor don fray/ Manuel de Mimbela, obispo/ de este obispado de/ Guadalajara, foxa 28v, firmado el 9 de octubre de 1716.

¹⁷⁴ AHAG, “Edicto convocatorio para la Consagración...”

¹⁷⁵ Edgar Roystone Pike, *Diccionario de religiones* (1951), México, FCE, 1996, p. 367.

y se cumplan”; la satisfacción principal (al participar en la ceremonia) era para Dios mismo.

...y para mayor validación de lo así expresado lo confirmamos *In nomine patris, et filis, et spiritus santi*, con la bendición de Dios y la nuestra, y mandamos a todas las personas a quienes lo susodicho puede pertenecer y tocar, lo guardan y hagan guardar y cumplir en virtud de santa obediencia...¹⁷⁶

No se trató de una “obediencia” en la que los individuos simplemente entregaron su voluntad, sino de un acto de control social que corresponde perfectamente a lo expuesto en líneas arriba: dentro del reino novohispano, las ciudades eran las guardianas del orden, dentro de éstas residían los principales organismos de control (civil, espiritual, económico...) y uno de ellos era la catedral, que se constituía como el centro del pequeño cosmos que era la ciudad.¹⁷⁷ Desde este edicto, la injerencia de la Iglesia en la vida de los individuos es más que evidente, la voluntad de la colectividad parece diluirse en la posibilidad (u oportunidad) de la salvación.

Según lo expresado por Barrington Moore Jr., podríamos considerar la existencia en esta relación (Iglesia-fieles) de un “temor reverente” por el cual el individuo cree poder acceder a la salvación. Moore considera que 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 consistencia maquina aplicada a un segmento muy pequeño de su vida”.¹⁷⁸

Pero el sacrificio exigido a los fieles, que incluye el “temor”, por la institución eclesiástica es recompensado no sólo en la vida futura. Las faltas a las que el individuo está expuesto a cometer en la vida diaria podrán ser reconsideradas por medio de la “indulgencia”; ésta será una gratificación a la que los asistentes tendrán derecho al ser partícipes de la ceremonia consagratoria.

¹⁷⁶ AHAG, “Edicto convocatorio para la Consagración...”

¹⁷⁷ Mircea Eliade señala que “la fundación de una ciudad repite la creación del mundo..., las ciudades... son una copia del cosmos”; en *Tratado de historia de las religiones* (1964), México, Ed. Era, 1972, p. 335.

¹⁷⁸ Barrington Moore Jr., *La injusticia. Bases sociales de la obediencia y la rebelión*, México, UNAM, 1996, pp. 437-438.

...y para que todos los dichos fieles cristianos participen de las gracias... concedemos cuarenta días de indulgencia a cada persona y en cada un día de los en que visitaren esta nuestra santa Iglesia catedral por el tiempo de un año que se ha de entender y contar desde el día de dicha consagración hasta otro tal día del año próximo venidero de mil setecientos y diez y siete...¹⁷⁹

Al respecto, Moore nos dice que el individuo puede recibir seguridad a cambio de su “obediencia y lealtad, si la relación tiene algún tono de justicia y afecto”. Este supuesto “tono de justicia y afecto” está evidenciado por la seguridad espiritual y la salvación del alma de los asistentes. Además, otorgar estas indulgencias como “gratificaciones” es una eficaz herramienta que hace que el sistema funcione, sobre todo en su aspecto de control, ya que resultan ser “efectivas para el aprendizaje y por lo tanto sirven para implantar actitudes e incluso sentimientos”.¹⁸⁰ Seguramente la consagración era vista por los fieles como la bendición no sólo del principal recinto religioso de la ciudad, sino de la ciudad entera y de sus hogares. Si la jurisdicción eclesiástica del obispado iba mucho más allá de los muros de la catedral, llegando a pueblos lejanos, era seguro que la bendición de ésta también irradiaría por lo menos a la ciudad y sus habitantes.

El obispo también redactó otro edicto dirigido especialmente al “clero de esta ciudad”, exhortándolo a que asistiera al acto de consagración. Ciertamente es que se tenía que dar aviso a todos los miembros de la comunidad religiosa, pero luego de dejar en claro la importancia de una ceremonia de este tipo, misma que hará a la catedral más “agradable a los ojos de su majestad divina”, el edicto hace énfasis en la importancia que tiene la asistencia de los clérigos.

...cariñosamente pedimos y benignamente rogamos a todos y cada uno de los que componen el clero de esta ciudad, sin excepción ninguna, hagan asistencia personal en la santa Iglesia catedral de esta ciudad con bonete y sobrepelliz...menos los sacerdotes que estos podrán acudir a las siete y media para que no les impida el decir misa arreglándose todos a la asistencia...¹⁸¹

¹⁷⁹ AHAG, Edicto convocatorio para... *op. cit.*

¹⁸⁰ Moore, La injusticia. Bases sociales... *op. cit.*, p. 437.

¹⁸¹ AHAG, Índice de los despachos..., “Edicto de el señor provisor y vicario general de este obispado, para que el clero asista de esta Santa Iglesia Catedral, el día de la consagración de ella”, foja 20v.

La orden del obispo estaba dada, el cumplimiento del cabildo y del resto del personal religioso estaba por verse. Se esperaba que los convocados estuvieran ahí, so pena de castigo, incluyendo a los mismos ministros eclesiásticos.

Las fuentes con las que hasta ahora cuento para la descripción de la ceremonia son pocas y bastante escuetas. Uno de los libros de gobierno del obispo Mimbela nos deja una breve “razón de la consagración de esta Santa Iglesia Catedral”, la que se hizo

...con toda solemnidad dispuesta por el ceremonial romano, comenzando desde las seis horas de la mañana y acabando antes de las doce de ella; precedió el ayuno eclesiástico el día antecedente miércoles... con edicto que se publicó y fijó en las puertas de dicha santa iglesia y las demás de esta ciudad para dicho ayuno y la guarda de dicho día... en que se celebró dicha consagración con pena de pecado mortal [ilegible] la obligación de oír misa...¹⁸²

El historiador Mota Padilla sólo dejó señalado que luego de la reparación de la catedral y su “material fábrica... que amenazaba ruina”, el obispo “quiso ilustrarla con dejarla consagrada, sin embargo del crecido trabajo que trae consigo semejante función”.¹⁸³ Tanto la dedicación como la consagración son de los rituales más largos de la liturgia cristiana, además de que, como he dicho antes, la serie de misas se extendieron por ocho días en los cuales también los fieles, en caso de asistir, obtenían días de indulgencias.

Otro testimonio que nos llega de manera indirecta es el citado en la obra de Dávila Garibi, que fue redactado en latín por Mimbela y depositado en el altar mayor de la catedral el día de la consagración. La traducción del latín que Dávila presenta dice:

1716.- Día 22 de octubre.- Yo, Manuel de Mimbela, de la Orden de S. Francisco, de Observancia, Obispo de Guadalajara, consagré la Iglesia y este Altar en honor de la Sma. Virgen Asunta a los cielos y encerré en él las Reliquias de los Santos Mártires Concordio, Celso, Deferente y Felicísimo; y en la forma acostumbrada de la Iglesia

¹⁸² AHAG, *Libro primero de gobierno del ilustrísimo señor don fray Manuel de Mimbela*, octubre de 1716, s/Fol.

¹⁸³ De la Mota Padilla, *Historia del reino... op. cit.*, p. 450.

concedí a los fieles que la visiten hoy, un año de verdadera indulgencia y cuarenta días en el aniversario de esta Consagración.¹⁸⁴

El otorgamiento de las indulgencias, la presencia de las reliquias, la facultad consagrante del obispo, la erección de un suntuoso altar, los ayunos y la marcada solemnidad del evento en su conjunto se cumplieron de manera puntual y dieron un nuevo sentido a la vida religiosa de los clérigos y a la religiosidad de la feligresía local. Dios los había tocado y la fiesta debía seguir en sus corazones y en el fogón.

Con este solemne acto consagradorio la catedral tomó mayor relevancia dentro de su proceso histórico en relación con el papel que tuvieron las catedrales durante la colonia. Si la ciudad era noble, al igual que sus gobernantes, con un título real que les sumaba estatura ante los demás, la catedral no podía quedarse pasiva ante esa arrebatadora carrera por ocupar un lugar en el parnaso de los elegidos.

Otras catedrales consagradas en Nueva España

Las diversas catedrales a las que se les realizó esta ceremonia de consagración aun cuando todas debían obedecer el mismo conjunto de “reglas” como “lo marca el ceremonial romano”, tuvieron elementos que las distinguieron entre sí, como veremos enseguida.

Catedral de Puebla de los Ángeles

De las ocho catedrales que existían o estaban por concluirse en 1716,¹⁸⁵ sólo dos ya habían recibido el santo óleo. Antes de la catedral de Guadalajara este acto de consagración sólo lo había realizado la de Puebla de los Ángeles el 18 de abril de 1649.¹⁸⁶ El obispo Juan de Palafox y Mendoza se había

¹⁸⁴ La primera vez que Dávila Garibi publicó este documento fue en la citada obra, *El ilustrísimo y reverendísimo...*, de 1917, p. 22. Después lo incluyó en sus *Apuntes para la historia...*, tomo III, parte I, pp. 289-290, en donde en nota al pie, explica que esta “inscripción fue tomada al pie de la letra, del sermón que el señor Magistral de la catedral de Guadalajara, Dr. D. José Ma. Cornejo, predicó el 22 de octubre de 1916”; es claro que fue con motivo del 2º Centenario de la Consagración.

¹⁸⁵ Véase José Bravo Ugarte, *Diócesis y Obispos de la Iglesia mexicana, 1519-1965*, México, Ed. Jus, 1965.

¹⁸⁶ Dávila Garibi, *El ilustrísimo y reverendísimo... op. cit.*, p. 21.

encargado de realizar la ceremonia “según todas las reglas”, y al parecer, pretendiendo una provocación tanto a los canónigos de la ciudad de México como al virrey, pues al poco tiempo de consagrar la catedral Palafox partió para España y ya no regresó.

De igual manera que la consagración de la catedral de Guadalajara la celebración poblana inició desde las seis de la mañana y se bendijo cada rincón del recinto; en el atrio lleno de clérigos y gente del pueblo “revestido con ornamentos pontificales, mitra y báculo, después de cantadas las antifonas, oraciones y salmos obligados, se explayó en una docta y tierna plática explicando a sus oyentes las excelencias que adquiere una iglesia consagrada”.¹⁸⁷ En este acto se hizo el traslado del “Santísimo Sacramento de la vieja a la flamante catedral” que tenía dos coros. El pueblo sabía que este “solemne acto, extraordinario, ninguna iglesia de Nueva España había visto, ni la misma orgullosa catedral de México...”¹⁸⁸

En la ceremonia también participaron indígenas que tocaron por varias partes de la ciudad y en la plaza mayor “donde hubo varios artificios de fuego, repique general, numeroso conciento de instrumentos que tocaban los indios, a que se agregó el concurso grande de gente de todas calidades, que apenas se podía romper por las calles...”¹⁸⁹

Construir una catedral en la Nueva España era un proceso que por regular duraba algunos decenios. Cuando estaba cerca la conclusión de ésta aumentaba el interés por dedicarlas y consagrarlas. Tanto la catedral de Guadalajara como la de Puebla fueron bendecidas cuando aún faltaban algunas cosas por concluir.¹⁹⁰ En el caso de Puebla sólo el exterior estaba completamente terminado y aún así consideró el obispo Palafox suficiente para ponerla ya en funciones, que era lo que más interesaba. “El afán era terminar la iglesia para que pudiese ser abierta al culto, aunque el exterior

¹⁸⁷ Manuel Toussaint, *La catedral y las iglesias de Puebla*, México D.F., Porrúa, 1954, p. 75.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 76.

¹⁸⁹ Gembero Ustároz, 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*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2001, p. 489. Cita a Antonio Tamariz de Carmona, *Relación y descripción del templo real de la ciudad de Puebla de los Ángeles en la Nueva España y su catedral*, [1649].

¹⁹⁰ Entiéndase que me refiero a la *Dedicación* de la de Guadalajara (1618), y a la *Consagración* de la de Puebla (1648).

distase de estar concluido. De éste, sólo se había comenzado una torre”.¹⁹¹ Fue el mismo caso en la catedral de la capital neogallega que cuando fue *dedicada* todavía faltaban varias cosas en su exterior, y de sus torres, sólo hasta que fueron las dos concluidas se consagró el edificio.

Catedral de la Ciudad de México

Mucho antes de su congregación, esta catedral metropolitana tuvo dos dedicaciones de manera bastante *sui generis*, como veremos. La primera fue en febrero de 1656,¹⁹² cuando todavía faltaba mucho por concluir en la construcción. Pero el celo religioso, el afán por tenerla ya en funciones, y como una respuesta a la provocación de Palafox, hizo que el virrey, duque de Alburquerque, Francisco Fernández de la Cueva, ordenara en sede vacante que doscientos indígenas del pueblo de San Juan limpiaran el interior del recinto y extrajeran toda la madera y escombros. Las mismas autoridades de San Juan estuvieron presentes “para darles prisa por dedicar la iglesia la víspera de la candelaria...” Todo estuvo listo y el día 1º de febrero fue la solemne procesión a la que acudieron, por orden del virrey, distintas personalidades del gobierno civil y religioso, hermandades, archicofradías, cofradías y demás. El día siguiente fue la solemne ceremonia que todos esperaban; la familia del virrey y el cabildo encabezaron todo el ceremonial en el que la catedral fue dedicada a la virgen de la Asunción. Al parecer, fue el virrey el principal promotor de esta dedicación misma que el deán y cabildo, por la parte clerical, presidieron.

La segunda dedicación se realizó once años después. Toussaint explica que el nuevo virrey, marqués de Mancera, Antonio de Toledo y Salazar, ordenó que se hiciera una nueva dedicación “pues la anterior se había verificado sin que el templo estuviese realmente concluido”.¹⁹³ El mandatario de la Nueva España comunicó su decisión al deán y cabildo en sede vacante para que se hicieran todos los preparativos. La ceremonia sería el 22 de diciembre de 1667, día del cumpleaños de la reina Mariana de Austria. La ceremonia tenía que superar a la anterior en todos los sentidos; la procesión fue con toda pompa y boato; se edificaron varios altares a lo largo de las calles por donde pasaría la procesión. Uno de los que más llamó la atención fue el de la orden franciscana que tuvo varios niveles y le montaron

¹⁹¹ Toussaint, *La catedral y... op. cit.*, p. 76.

¹⁹² *Ibidem*, p. 43.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 47.

imágenes de la Santísima Trinidad, ángeles y en la parte inferior “yacía san Francisco sobre tres gradas de espejos, con un sayal que había trocado su pobreza por lo más rico que produce la América: oro, plata y perlas, y a sus pies aparecía derribado el ídolo Quetzalcoatl”.¹⁹⁴

El canónigo Isidro Sariñana, quien después fue nombrado obispo de la catedral de Oaxaca, predicó un sermón durante la ceremonia y un año después escribió una interesante reseña sobre la catedral metropolitana y su “solemne dedicación” publicada en 1668. En ella explica, entre otras cosas, que “la capilla de música se excedió este día ya en la novedad de la composición, en que logró los primeros de su inteligencia su maestro: ya en la dulzura de las voces en que suavemente su unieron las más acordes consonancias de la armonía...”¹⁹⁵

La procesión que llevaba la imagen de oro de la Asunción concluyó en la catedral, donde la misa fue cantada por el deán Juan Poblete. “Regresada la imagen a su altar, después de haber recorrido las calles indicadas, se cantó solemnísimamente la salve y con eso terminó la ceremonia”.¹⁹⁶ Los siguientes ocho días, como indica la regla, se realizaron misas y demás ceremonias alusivas a la dedicación. Y he de señalar que la consagración de esta catedral metropolitana se realizó hasta el 14 de agosto de 1850, a cargo “del ilustrísimo señor Madrid”.¹⁹⁷

Catedral de Valladolid

El proceso de construcción de esta catedral fue largo. Luego de que se ordenó trasladar la sede de Pátzcuaro a Valladolid (Morelia), hacia 1577, al año siguiente empezó a construirse la nueva catedral mientras estuvo funcionando una provisional “de adobe y paja”. Esta primitiva y provisional catedral michoacana sufrió un incendio que la arruinó por completo, de modo que las obras de la nueva catedral se hicieron más urgentes, aunque al parecer la urgencia no fue tanta puesto que durante todo el siglo XVII se estuvo trabajando en ella hasta que en 1706 el obispo de Michoacán, Manuel Escalante y Co-

¹⁹⁴ Toussaint, *La Catedral de México y el sagrario metropolitano*, México, D.F., Porrúa. 1973. p. 48.

¹⁹⁵ Isidro Sariñana, *La catedral de México en 1668. Noticia breve de la solemne, deseada, última dedicación del templo metropolitano de México*, edición de Francisco de la Maza, suplemento 2 del número 37 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1968, p. 52.

¹⁹⁶ Toussaint, *La catedral de México...* *op. cit.*, p. 50.

¹⁹⁷ Dávila Garibi, *El Ilustrísimo y reverendísimo...* *op. cit.*, p. 22.

lombres, le envió una carta al rey donde le avisa de la dedicación que realizó de la nueva catedral, aun cuando todavía faltaban varias cosas por terminarle.

En memorial de 5 de marzo de 1705... di cuenta a vuestra majestad de lo que mi inutilidad se había aplicado a adelantar la obra de esta santa iglesia y promover en ella el culto divino y continuando, fue nuestro señor servido de que se celebre la dedicación el día diez de mayo pasado, con el lleno posible, de que se queda formado libro para ponerme con él a los pies de vuestra majestad, en quien se dé la gloria de añadir este nuevo templo a los innumerables que admira el mundo, sacrificados a nuestro señor por vuestra majestad... Valladolid y abril 22 de 1706...¹⁹⁸

Ante la prolongada obra de más de cien años y ante la presión del rey, Fernando VI, y el virrey, Pedro Cebrian, Conde de Fuenclara, el nuevo obispo de Michoacán, Francisco de Matos y Coronado, envió una carta al monarca en enero de 1743, en la que se comprometía a concluir las obras lo antes posible. "...me persuado a que antes de tres años se podrá poner a los ojos del mundo, uno de los más evidentes testimonios de la generosidad, magnificencia y piedad de vuestra majestad con esta su iglesia..."¹⁹⁹

El obispo cumplió su promesa aunque no estuvo presente para presenciar el regocijo con el que se celebró el nuevo recinto.²⁰⁰ El deán informó al cabildo que estaban por finalizar las torres y las portadas y que se fueran haciendo los preparativos para la gran fiesta de "coronamiento de la iglesia".²⁰¹ En mayo de 1745 se realizó la ceremonia que, según los documentos consultados por Mazín, se dio en llamar "coronación" o "consagración". Duró sólo tres días y durante el segundo se dedicó a la "Virgen en su advocación de Santa María de Guadalupe".²⁰²

Deliberadamente, el cabildo dispuso que la ceremonia se realizara antes de la llegada del nuevo prelado, Martín Elizacoechea, con el fin de mostrar su "preeminencia pública", es decir, en "una etapa dominada por

¹⁹⁸ "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, *op. cit.*, p. 133.

¹⁹⁹ *Ibidem*, pp. 149-150.

²⁰⁰ Óscar Mazín, "La catedral de Valladolid y su cabildo eclesiástico", en Nelly Sigaut (coord.), *La catedral de Morelia*, Zamora, El Colegio de Michoacán-Gobierno del Estado de Michoacán, 1991, p. 47.

²⁰¹ Mazín, *La catedral de Morelia... op. cit.*, p. 328.

²⁰² *Idem*.

la sede vacante”. Seis meses después llegó desde la ciudad de Durango el nuevo titular del obispado.

Tras largos años de desgaste, problemas económicos y engorrosos trámites para concluir su catedral, además de haber logrado una asombrosa “modalidad artística local”, el cabildo y el pueblo en general, “deciden –dice Ibarra– no compartir con extraños la celebración”,²⁰³ en clara alusión a la ausencia del obispo que estaba por llegar.

Sólo dos catedrales, aparte de la tapatía, fueron consagradas durante el siglo XVIII: “la de Oaxaca, por el ilustrísimo señor de Santiago y Calderón, en 17 de julio de 1733,²⁰⁴ y la de Yucatán por el ilustrísimo señor Alcalde en 12 de diciembre de 1763”.²⁰⁵ Otras más fueron consagradas en el siguiente siglo: en julio de 1833, el obispo Belaunzarán consagró la de Monterrey; la de Zacatecas fue consagrada en febrero de 1842 por el obispo Garciadiego; en agosto de 1850, el prelado Zubiría consagró la de Durango; mientras que todas las demás fueron consagradas tardíamente durante la segunda mitad del siglo XIX.²⁰⁶

* * *

Como se puede observar, una ciudad episcopal novohispana no puede ser explicada sin considerar en ella el papel de su catedral. Forman ambas un binomio fundamental que materializa el poder del rey en América. Son las dos potestades de la corona. La ciudad atendiendo las necesidades terrenales y todo el trabajo físico y material de quienes la habitan, mientras que la catedral representa la posibilidad de la comunicación y el servicio a la divinidad. La ciudad da lugar a cada súbdito, lo ubica en el espacio que le es asignado por la corporación a la que pertenece; gobernantes y gobernados intentan convivir bajo las reglas que la propia naturaleza les dicta a través de la palabra del monarca. El rey dice quién es cada uno y dónde y cómo debe de estar.

²⁰³ Ibarra, *Hacia una historia... op. cit.*, pp. 26-27.

²⁰⁴ *Cfr. Ibidem*, p. 36: “La nueva catedral de Antequera de Oaxaca, se inauguró en la Nochebuena de 1730”. Ignoro si se está refiriendo a dos eventos distintos: “inauguración” y “consagración”, puesto que en el caso de Valladolid, esta autora y Oscar Mazín también se refieren a este ritual como “inauguración”.

²⁰⁵ Dávila Garibi, *El ilustrísimo y reverendísimo... op. cit.*, p. 21.

²⁰⁶ Estos últimos datos fueron extraídos de las obras de Dávila Garibi, *El ilustrísimo y reverendísimo... op. cit.*, p. 21; y *Apuntes para la historia... op. cit.*, tomo III, parte I, p. 288.

Tanto la fundación de la ciudad como la posterior consagración de su catedral, son actos que están regidos por las mismas reglas y normas aunque éstas no siempre terminan imponiéndose de manera contundente ni realizándose de la misma forma. Las circunstancias e intereses locales juegan un papel importante en la preponderancia de las decisiones y dan un sesgo especial a cada ceremonia. Mientras en la ciudad de México el virrey y los principales funcionarios de la Audiencia siempre ocuparon los espacios más destacados a la hora de la dedicación de la catedral, en Valladolid no fue necesaria la presencia del obispo para la realización del ritual y deliberadamente fue realizado mientras éste no estuviera presente.

Se trate de una consagración, dedicación o coronación, lo importante es destacar que estas ceremonias representaban un triunfo que venía a dar continuidad a la empresa evangelizadora y a confirmar la hegemonía no sólo de la fe y la religiosidad sobre los fieles, sino de la catedral como centro físico desde donde se autorizaba o se negaba la entrada al reino de los cielos. Una catedral consagrada se constituía en una catedral nueva, renovada y con una misión mayor.

Capítulo II

La escoleta de música



INTRODUCCIÓN

En el presente capítulo pretendemos mostrar el papel que la escoleta tuvo como corporación de enseñanza musical al interior y exterior de la catedral, poniendo mayor atención a la relación con los músicos de la capilla catedralicia. Si bien desde 1585 apareció el término “escoleta” en una indicación conciliar a las catedrales para que éstas tuvieran lecciones de canto, durante el siglo XVII no aparece el término en la documentación eclesiástica hasta finales del siglo, en un momento en que sucede un cambio importante dirigido hacia la instrucción musical institucionalizada, precisamente en la escoleta. Esto exige una aclaración de lo que es una escoleta, que de ser una sola lección de música, se fue transformando hasta convertirse en una *escuela de música*, en sentido estricto.

A manera de antecedentes abordamos el tema de los colegios seminarios que desde el siglo XVI también impartieron lecciones de música pero que no deben ser confundidos con instituciones que tenían como principal objetivo la educación musical, como lo fueron los colegios de infantes, los cuales, a su vez, deben distinguirse de una escoleta.

Uno de los problemas que enfrentó constantemente la escoleta de Guadalajara fue el tema del director que tendría que estar al frente y ser responsable del funcionamiento de la misma. La mayor parte del tiempo el encargado de ella fue el maestro de capilla, aunque en algunos periodos tuvo a su propio “maestro de escoleta”. El papel de los instructores para dirigir la

enseñanza musical fue un dilema que en determinado momento se dirimió con el despido de la plaza o con la disminución de salario de alguno de ellos.

Los músicos vieron en la escoleta, por una parte, una oportunidad para prepararse mejor y participar en un servicio noble, pero por la otra, la imposición de las autoridades eclesiásticas que los obligaban a asistir a ella hasta que, según el parecer de los capitulares, el nivel y destreza musical que adquirieran los eximía de tener que asistir a las clases además de propiciarles la posibilidad de un mejor salario. Esta demostración de las capacidades adquiridas en la escoleta se presentaba mediante exámenes que con regular frecuencia se realizaban y en los que el cuerpo de sinodales lo formaban el maestro de capilla, el de la escoleta, el organista, chantre, sochantre y otras autoridades no necesariamente doctas en el saber musical pero miembros del cabildo eclesiástico. Estos exámenes no sólo probaban el nivel de los alumnos sino también la efectividad de la escoleta, de la cual el propio cabildo llegó a reconocer su importancia y necesidad para proveer la parte musical de los oficios religiosos.

Por último ofrecemos algunos apuntes sobre escoletas que hubo en otros recintos fuera de catedral en esos años, como lo fue la del Colegio de Niñas de San Diego, o bien, la del Colegio de Santa Rosa María de Valladolid, que fue célebre precisamente por el hecho de haber tenido una escoleta en su programa. Estas escoletas guardan interesantes similitudes y diferencias con la que ahora me ocupa, pues al no ser escoletas catedralicias sus características propias hacen resaltar más las particularidades de la escoleta de la catedral guadalajareense.

1. LOS PRIMEROS TIEMPOS

La “conquista musical”: seminarios, colegios e instituciones de enseñanza musical

Al hablar del fenómeno musical en la Nueva España, y particularmente de la escoleta de música de la catedral de Guadalajara, es menester hacer algunas aclaraciones sobre lo que es precisamente una escoleta, pues al tratarse de una institución de enseñanza musical tuvo características diferentes a lo largo de los años, particularmente durante los tres siglos del periodo colonial. El estudio de las escoletas novohispanas ha permanecido abandonado

por los especialistas de la historia de la música y más por los historiadores de las instituciones educativas.

La escoleta fue una entidad o corporación donde se impartió instrucción musical a los miembros de la capilla de música de la catedral. Para llegar a constituirse como una institución pasó por diferentes etapas: desde identificarse sólo como una lección de música (siglo XVI) impartida por el maestro de capilla o algún clérigo con conocimientos elementales de música, hasta constituir una institución en sentido estricto en el siglo XVIII, con reglamento, horarios, un establecimiento, maestro de escoleta, salarios, observadores de que se cumplan las asistencias, métodos de enseñanza, dotación de instrumentos, exámenes a los alumnos, entre otras cosas, además de recibir en sus aulas a personas interesadas en aprender música aunque no necesariamente fueran músicos de la capilla catedralicia. En la Nueva España hubo escoletas tanto en catedrales como conventos, colegios, seminarios y otras corporaciones menores como templos o parroquias, pero decir “escoleta” en estos centros religiosos equivale a decir “lección de música”, a diferencia de la escoleta catedralicia que, como lo he dicho antes, se convirtió en el siglo XVIII en una escuela de enseñanza musical. En este sentido, deben entenderse claramente diferenciados los dos significados de escoleta: a) incipiente enseñanza de solfeo y canto (siglo XVI), y b) una formal escuela de música en la que se enseñó, además de canto y solfeo, la ejecución de todos los instrumentos utilizados en la capilla (siglo XVIII).

Para las catedrales novohispanas la indicación de contar con una escoleta para la instrucción de sus músicos vino del mencionado Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en la ciudad de México, en 1585. Éste exigió que se tuviera un lugar específico dentro de la catedral donde hubiera “*escoleta* para todos, tanto para beneficiados como para los demás cantores y ministros y sirvientes de la iglesia”.¹ 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”.²

¹ *Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V*, ilustrado y anotado por Basilio Arrillaga, Barcelona, edición de Mariano Galván Rivera, segunda edición en latín y castellano, Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, 1870, p. 507. El subrayado es mío.

² *Ibidem*, p. 507.

Esta escoleta a la que hace alusión el *Concilio* parece referirse exclusivamente a la instrucción vocal y teoría musical (solfeo, contrapunto...), pues de manera reiterativa señala que son los cantores los que tenían que instruirse en ella. La enseñanza en la ejecución de otros instrumentos aerófonos como flauta, sacabuche, chirimía o bajón, fue posible sólo en la medida en que se contara en la catedral con un instructor preparado. Lo que sí es seguro es que también se hayan impartido lecciones de órgano junto con las de canto.

La creación de estas lecciones de música en el seno de las catedrales novohispanas, fue un elemento significativo en la “conquista musical”,³ como parte, a su vez, de la misión evangelizadora la cual apenas iniciaba y estuvo en constante construcción durante toda la etapa colonial. La catedral, como eje rector de la vida cultural y espiritual, monopolizó la instrucción en todos los sentidos incluyendo, por supuesto, la enseñanza musical.⁴

Pero hablar de escoleta como una institución de enseñanza musical, en los años tempranos de la conquista y colonización tiene algunas implicaciones que generan confusión. El hecho de que algunos colegios o conventos hayan tenido instrucción musical en su programa de estudios, como materia complementaria, no los convierte en escoletas en el sentido de escuelas de música. Fundar un Colegio Seminario, cuyo objetivo fue formar *clérigos* para el servicio de las catedrales, no significó la creación de una escuela de música ni de un Colegio de Infantes. Estos dos (escoleta y Colegio de Infantes) se distinguen de aquél por su finalidad en la enseñanza musical, y a su vez se distinguen entre sí porque el Colegio de Infantes tuvo el especial objetivo de formar cantores para el coro, mientras la escoleta se dedicó a la instrucción de toda la gama de instrumentación de la capilla, como ya quedó dicho.

El investigador Gabriel Pareyón afirma, sin citar la fuente, que la capilla musical de la catedral de Guadalajara fue “dotada desde finales del siglo XVI de coros y *escoleta pública (fundada en 1570)*”.⁵ Por otra parte, la doctora Carmen Castañeda considera que al no haber funcionado como se

³ El concepto lo tomo de Lourdes Turrent, *La conquista musical... op. cit.*

⁴ Juan Carlos Estensoro señala que para el caso de Lima “la Iglesia, más que la organización estatal, es quien se preocupa por controlar constantemente, y a todo nivel, las manifestaciones musicales”, en *Música y sociedad coloniales, lima 1680-1830*, Lima, Editorial Comillo Blanco, Colección de Arena, 1989, p. 79

⁵ Pareyón, *La música de la catedral... op. cit.*, p. 104. El subrayado es mío. Cabe destacar que el término “escoleta” apareció en los papeles eclesiásticos hasta el *Concilio III*, el cual se publicó hasta 1585.

esperaba el recién fundado Colegio Seminario de Señor San Pedro (1570), el cual pretendía crear clérigos para el servicio de la catedral guadalajarenses, derivó éste en un “Colegio de Infantes donde se preparaban los llamados mozos de coro, monaguillos o acólitos”.⁶ Para aclarar algunos puntos, es necesario hacer algunos comentarios sobre estas dos citas.

Colegio Seminario

Este Colegio Seminario fundado en 1570 no pudo haber sido un Colegio de Infantes puesto que son entidades distintas y en los siguientes párrafos trataré de exponer esta diferencia. El Colegio Seminario fue el primero que se estableció en Guadalajara y se fundó conforme a lo señalado en el Concilio de Trento (concluido en 1564), en el que estableció que

todas las catedrales metropolitanas e iglesias mayores que éstas deben mantener, educar religiosamente e instruir en las ciencias eclesiásticas, según los recursos y extensión de la diócesis, cierto número de jóvenes de la misma ciudad y diócesis... en un Colegio sólo para este fin, cerca de las mismas iglesias, o en otro sitio conveniente a elección del Obispo... estudiarán [los colegiales] gramática, canto, cómputo eclesiástico y demás buenas letras...⁷

Esta institución estaría bajo el gobierno directo del obispo o del cabildo en caso de sede vacante; es menester destacar que su objetivo central era formar clérigos puesto que en el caso de la capital neogalega era

...grande la necesidad que hay en esta Iglesia de ministros para el servicio del culto divino y que en esta ciudad no hay estudio asentado ni fundado donde se enseñe gramática y las demás ciencias y se críen e instruyan en loables costumbres los hijos vecinos de esta dicha ciudad... que se funde y edifique Colegio y Seminario para el efecto que el Santo Concilio Tridentino manda...⁸

⁶ Castañeda, La educación en... *op. cit.*, p. 45.

⁷ *Los sacrosantos ecuménicos concilios de Trento y Vaticano en latín y en castellano*, Madrid, edición de Anastasio Machuca Díez, Librería Católica de D. Gregorio del Amo, 1903, p. 291-292. Sesión XXIII, capítulo XVIII.

⁸ Citado en Luis Medina Ascencio, “El seminario de Guadalajara de 1570”, en *Cuarto centenario de la fundación del obispado de Guadalajara. 1548-1948*, Guadalajara, Artes Gráficas S.A., 1948, p. 198. También citado en Castañeda, La educación en... *op. cit.* p. 42.

Con esta fundación no se pensaba en un establecimiento de enseñanza musical aunque entre las materias que se cursarían estuviera el canto llano (gregoriano) y el canto de órgano (polifonía).⁹

Tanto al interior de la catedral como en el Colegio, estas primeras lecciones de órgano y canto estaban a cargo del organista Pedro de Merlo¹⁰ y del sochantre Francisco Ruiz. Los primeros órganos de la provisional catedral neogallega¹¹ llegaron en 1556 y tres años después apareció Merlo para ejecutarlos y “se le señaló de salario por ello cuarenta pesos de minas”.¹² Fue hasta este momento cuando el canto en los oficios divinos se empezó a acompañar con el órgano pues “antes de esa fecha se hacían... sin acompañamiento de instrumento alguno”,¹³ tal y como ocurrió durante los largos siglos medievales cuando sólo la voz se permitió como instrumento.

Difícil es, entonces, hablar de una “escoleta pública” puesto que el Colegio sólo estuvo operando con “unos ochos niños, cuya edad variaba entre 8 y 12 años, aprendiendo la doctrina cristiana, a leer y a escribir”.¹⁴ Sólo hacia finales del siglo XVII o principios del siguiente podemos considerar que se trata de una “escoleta pública”. Este término de “escoleta pública” aparece registrado en el acta capitular de la catedral de la ciudad de México del 15 de junio de 1715, y de ello, el investigador Jesús Estrada deduce que aquélla pudo haberse fundado “en la segunda década del siglo XVIII –si no

⁹ 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.

¹⁰ Pedro Merlo había llegado a Guadalajara en 1559 y fue nombrado organista. José Trinidad Laris, *Guadalajara desconocida*, Guadalajara, Publicaciones Pro-turismo, 1933, p. 152. Este autor consigna el año 1569 como contratación de Merlo, pero en realidad se refiere a una de las varias contrataciones pues al parecer no era buen organista y sólo lo contrataban cuando “no hay otro que taña el órgano en esta ciudad”.

¹¹ Recordemos que Compostela era capital del reino y del obispado, por lo que Guadalajara no tenía catedral en forma sino una provisional. Véase Luis Páez Brothie, “La catedral de Guadalajara en los archivos tapatíos” en *El Informador*, 5 de agosto de 1948, p. 5.

¹² AHAG, Actas de cabildo, Libro I, 17 de febrero de 1559, Fol. 71f.

¹³ Laris, *Guadalajara desconocida*, *op. cit.*, p. 152.

¹⁴ Castañeda, *La educación en...* *op. cit.*, p. 45.

es que antes—”.¹⁵ Queda claro que Estrada se refiere a la escoleta ya establecida como una institución, no a la escoleta-lección-de-canto del siglo XVI.

Este Colegio Seminario de Guadalajara no duró mucho tiempo en funciones debido a la frágil situación económica de la que con frecuencia se quejaban los ministros eclesiásticos. Sobre su desaparición, Alonso de la Mota y Escobar, quien fuera obispo de Guadalajara de 1598 a 1607, señaló que hacia los primeros años del siglo XVII en Guadalajara 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.¹⁶

El “coro”, además de referirse al acto de cantar en la liturgia, se refiere al espacio donde se ubicaba el cuerpo de eclesiásticos, dispuestos según la jerarquía que se tenía. Tanto el cuidado de este espacio simbólico y jerárquico como el canto en la liturgia eran de las principales preocupaciones ante la carencia de ministros. El problema económico imperante en la ciudad y en la catedral provocó que no se tuvieran profesores adecuados en el colegio para las diferentes materias que debían impartirse. En cambio –analicemos lo siguiente–, la lección de canto (que seguramente era canto llano) podía ser impartida por un músico medianamente preparado en el ramo, de lo cual se desprende que del total de la instrucción colegial sólo la musical tuvo cierta regularidad, de ahí que se considere este hecho como la formación de un Colegio de Infantes, y en consecuencia, la creación de una “escoleta pública”, lo cual no corresponde a lo ofrecido por la documentación.

¹⁵ Jesús Estrada, *Música y músicos...* *op. cit.*, pp. 55-58.

¹⁶ 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.

¿Colegio de Infantes?

Ahora bien, a estos niños colegiales se les nombraba como “mozos de coro”, “seises”,¹⁷ “colegiales” o “monacillos”, lo cual no es un asunto minúsculo, especialmente porque en ocasiones, con estas denominaciones no siempre se referían a los cantores sino también a los jóvenes que estaban al cuidado y aseo del altar mayor o del coro, además de que en la instrucción musical tenían importantes diferencias. Vale la pena el apunte de Robert Stevenson sobre esto: describiendo la carrera musical de Francisco de Guerrero y su maestrazgo de capilla en la catedral de Sevilla durante el siglo XVI, —misma que fue modelo para las catedrales novohispanas— señala que los “monaguillos (mozos de coro)... no deben ser confundidos con los niños cantores (seises), ya que la instrucción de aquéllos se ciñe al canto llano, mientras que éstos estudian también la polifonía y contrapunto e incluso se alojan con el maestro de capilla...”¹⁸ Los seises eran quienes recibían especial instrucción musical para lo cual requerían, precisamente, maestros preparados así como un organismo con constituciones que regularan esta actividad que, al parecer, la Guadalajara del siglo XVI no lo tuvo, además de que no se registra en los documentos que estos niños cantores hayan vivido con el maestro de capilla o bajo alguna forma colegiada.

En las actas capitulares guadalajarenses se mencionan mayormente “mozos de coro”, mientras que “seises” sólo de manera esporádica aun cuando el número de estos cantores a la hora de los oficios (no en las clases) parece haberse mantenido en seis, como lo atestigua un informe del cabildo eclesiástico al rey redactado entre septiembre de 1569 y enero de 1570, en el que le explican que en el servicio de la catedral “hay seis mozos de coro, a cada uno se le dan veinte pesos y sus ropas coloradas... llevan de salario todos ciento y veinte pesos...”¹⁹ El número de seis cantores así como el mis-

¹⁷ 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*, México, Diana, 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*, España, Alianza Música, 1992, pp. 42-43.

¹⁸ Stevenson, *El más notable de los músicos indígenas...*, p. 178.

¹⁹ Joaquín García Icazbalceta, *Colección de documentos para la historia de México*, Segunda edición facsimilar, tomo II, México, Porrúa, 1980, p. 503.

mo salario se mantuvieron hasta las postrimerías del siglo XVII, según un registro de salarios de sirvientes de la catedral donde se anotan 120 pesos “a los seis monacillos a 20 pesos cada uno”.²⁰ El hecho de que el número de cantores en los oficios fuera seis puede hacer creer en la existencia de un Colegio de Infantes donde éstos se preparaban, aunque hay que tomar en cuenta que el número de cantores fue establecido por bula papal independientemente del establecimiento de un Colegio de Infantes.

Dos cosas deben quedar claras: existía una agrupación coral instruida y dirigida por el sochantre, que se encargaba de interpretar las partes de canto llano; estos cantores adultos clérigos son los llamados “capellanes de coro”, diferenciados de los “mozos de coro”, que eran niños. Otra agrupación coral eran los cantores de la capilla que interpretaban el canto de órgano (polifonía) y eran las voces de tiple, alto, tenor y bajo. Todos estos formaban parte de la capilla de música junto con los instrumentistas, y todos ellos estaban dirigidos por el maestro de capilla. Dentro de estos cantores de la capilla estaban los “seises” que eran los que interpretaban las voces agudas (tiples) y estaban instruidos directamente por el maestro de capilla en la escoleta, no en el Colegio de Infantes, pues en Guadalajara no se tuvo éste hasta el siglo XIX.

Algo que debo señalar es que ni antes ni después del Concilio III (1585) se menciona en los documentos eclesiásticos neogallegos el término “escoleta”, lo cual podría resultar extraño. Tales documentos sólo hacen alusión a una clase o instrucción de canto, mas no a una escoleta en sí. Y es la misma situación para el caso del multicitado Colegio de Infantes, por lo que resulta extraño que algunos historiadores se refieran a éste como una fundación formal en Guadalajara cuando no fue así. Carmen Castañeda deduce que por el hecho de que se impartieran lecciones de canto para el servicio de la catedral en el Colegio Seminario del Señor San Pedro, “provocaba que... se convirtiera en repetidas ocasiones en un Colegio de Infantes...”²¹

Es notoria la ligereza con la que se hace alusión a un “Colegio de Infantes” como derivación de que el Colegio Seminario no haya funcionado. La deducción a la que llegó la investigadora fue tomada de lo expuesto por el citado Medina Ascencio, quien sostuvo que ante el rápido fracaso del Colegio

²⁰ AHAG, *Salarios que se pagan a los sirvientes de la Santa Iglesia Catedral de Guadalajara en los ramos de costas generales, en cuarto novenos de curas y fábricas, 1694*, Sección Gobierno, Serie Secretaría/Registro de nómina de catedral, caja 1, expediente 4, Fol. 7.

²¹ Castañeda, *La educación en... op. cit.*, p. 45.

San Pedro, el bachiller Ciprián de Nava fundó otro “colegio para niños”, que fue inaugurado hacia 1573 y también funcionó por escasos veinte años debido principalmente a problemas económicos. Ante esto, Medina concluye que “... lo que en realidad fundaron los Capitulares fue –más bien que un Seminario– un *Colegio de infantes* o monacillos para el servicio de la catedral, a pesar de que decían seguir los mandatos del Concilio de Trento que se referían a la fundación de seminarios para la formación de sacerdotes”.²² Otro autor que reproduce la idea de Medina Ascencio es Dávila Garibi, quien en sus *Apuntes para la historia de la Iglesia en Guadalajara*, comenta puntualmente el citado texto de Medina sin someterlo a ninguna revisión.²³ Esto reproduce el efecto en ocasiones tan frecuente de que un autor suele dar fe ciega a lo que dicen sus colegas antecesores, especialmente si fueron sus maestros, y no someter lo dicho a una mínima crítica y verificación con nueva documentación disponible.

Debo destacar que ante la desaparición del Colegio Seminario, así como la intermitente supresión de la capilla musical por la escasez de músicos y de dineros –como veremos en el siguiente capítulo–, las lecciones de música (primitiva escoleta) continuaron impartándose de manera ininterrumpida, con el fin de mantener por lo menos a los cantores que servían en los oficios.

Colegio de Infantes: Puebla, México, Valladolid y Guadalajara

Efectivamente, un Colegio de Infantes estaba destinado “para la asistencia y educación de los seises por ceder en beneficios de la Iglesia y lustre de su capilla”,²⁴ como lo fue el caso del Colegio de Infantes de Puebla fundado en 1694 y establecido formalmente con constituciones, reglamento, superintendente (que era el chantre de la catedral), además de que también enseñaban “Gramática... leer, o escribir”.²⁵ Se consideró que los niños cantores no debían convivir con los seminaristas del Colegio de San Pedro y San Pablo, principal-

²² Medina Ascencio, El seminario de... *op. cit.*, p. 201. El subrayado es mío.

²³ Ignacio Dávila Garibi, *Apuntes para la historia de la Iglesia en Guadalajara*, tomo I, México D.F., Editorial Cvltura, T.G., S.A., , 1957, p. 639-641.

²⁴ Archivo del Venerable Cabildo Anglogopolitano Catedral de Puebla (AVCACP), Actas de Cabildo, Libro 17, fol. 161v, citado en Montserrat Galí Boadella, “La fundación del Colegio de Infantes de Puebla en su contexto histórico artístico”, en Memoria del 1º Coloquio Musicat: *Música, Catedral y Sociedad*, México, UNAM, 2006, p. 252.

²⁵ AVCACP, “1694-1854. *Colegio de infantes...*” en Galí Boadella, La fundación del Colegio... *op. cit.*, p. 254.

mente por la “diferencia de edades”, ya que esto acarrearba serios problemas en la instrucción de unos y otros además de que la preparación era distinta.

El Colegio de Infantes de la ciudad de México se fundó en 1725.²⁶ Con ello se buscó tener de manera exclusiva “una casa de recogimiento o colegio ligero para que vivan juntos como colegiales con asistencia de los maestros que necesiten para su buena educación y enseñanza los infantes de coro de dicha Santa Iglesia, por las perniciosas consecuencias que de vivir segregados se originan...”²⁷ José María Marroquí explica ampliamente la especial atención dada a la instrucción musical, pues sólo

eran admitidos en este colegio si tenían disposición para la música y facultad para el canto, a la edad de ocho a diez años, o antes, según el desarrollo, y salían cuando su voz cambiaba. Unos pasaban al Seminario Conciliar... otros no seguían carrera literaria pero abrazaban el arte de la música, y algunos, como acontece por desgracia en todas partes, volvían al seno de sus familias sin ningún aprovechamiento.²⁸

Los alumnos también recibieron clases de instrumentos de arco y de viento y de gramática latina, y “como tuvo por fin principal aumentar la capilla de la catedral, razón fue ponerla bajo la vigilancia inmediata del Dignidad Chantre, instituido *Juez del Colegio*”.²⁹ Nótese la similitud en la estructura y objetivos con el Colegio fundado en Puebla, y aún así, la escoleta tapatía sigue siendo diferente pues ésta se dedicó exclusivamente a la instrucción musical sin otras cátedras de humanidades y nunca fue colegiada.

²⁶ 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. He actualizado la transcripción. También véase Javier Marín López, “La enseñanza musical en la Catedral de México durante el período virreinal”, *Música y Educación*, vol. 76, núm. 4, 2008, pp. 8-19.

²⁷ ACCMM, *Autos hechos por el venerable señor deán y cabildo sobre la fundación de el Colegio de Nuestra Señora de la Asunción y Señor San José, que llaman de los Infantes del coro de esta Santa Iglesia Catedral*, Serie Fábrica espiritual, Caja 1, 19 de enero de 1725, fol. 1f. He actualizado la transcripción.

²⁸ José María Marroquí, *La ciudad de México*, tomo III, México, Tipografía y Litografía “La Europea”, 1903, p. 327.

²⁹ *Idem*. Subrayados en el original.

El Colegio de Infantes de Valladolid se fundó durante el obispado de 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”.³⁰ 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”.³¹ Pero además del desarrollo de la voz, el infante tenía que aprender a ejecutar algún instrumento musical 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.

En el caso tapatío, el cabildo eclesiástico abordó el asunto de fundar un Colegio de Infantes en la sesión del 29 de julio de 1795, cuando los capitulares revisaron “el pedimento de los señores comisionados en las diligencias mandadas practicar para la fundación del colegio de infantes, y que para el efecto necesitan de algunos documentos que se hallan en el archivo de la Soledad...”.³²

Por motivos que aún no están del todo claros el Colegio no se fundó en estos años aunque diferentes eclesiásticos abogaron por ello y hasta hicieron fuertes donaciones para el efecto, como lo hizo el obispo Diego Aranda y Carpinteiro (1836-1853) quien en disposición testamentaria dejó una de sus casas en propiedad de la “Santa Iglesia Catedral para la *fundación* de un *colegio de infantes*”.³³ También su sucesor, el arzobispo Pedro Espinoza y

³⁰ Mazín, *Entre dos majestades*, México, El Colegio de Michoacán, 1987, p. 85.

³¹ Bernal Jiménez citado por Mazín, *Entre dos majestades...*, *op. cit.*, p. 90.

³² AHAG, Actas de cabildo, Libro XV, 29 de julio de 1795, Fol. 21 v.

³³ AHAG, *Sobre la fundación del Colegio de Infantes*, Sección Gobierno, Serie Secretaría, ficha 110, expediente 31, caja 5, año 1879, s/Fol. El subrayado es mío.

Dávalos (1853-1866), en su testamento señaló que donaba parte de sus bienes a la “fábrica de la iglesia catedral para que sirva de fondo al Colegio de Infantes que deseo se establezca lo más pronto posible...”³⁴

Quien materializó la fundación fue el canónigo doctoral Rafael Sabas Camacho, quien en 1879 fue nombrado rector del Seminario Conciliar por el arzobispo Pedro Loza y Pardavé.³⁵ Entre sus acciones administrativas estuvo el retomar la fundación: presentó al cabildo y al obispo un detallado “proyecto” que incluyó constituciones y un reglamento con 21 artículos y uno transitorio,³⁶ además de un puntual análisis de los gastos que se emplearían en la erección y mantenimiento. Destacó que sería

una ventaja inmensa para la Santa Iglesia, tener a los niños de coro reunidos en comunidad en una casa y dedicados exclusivamente a adquirir la instrucción que necesitan para desempeñar debidamente los oficios en el coro y en el altar... siguiendo la carrera eclesiástica en el Seminario conciliar cuando salgan del Colegio de infantes; o si no siguen la carrera eclesiástica, tendremos en estos niños cantores inteligentes y organistas juicieros...³⁷

Las peticiones de Camacho fueron aprobadas rápidamente por las autoridades: el cabildo el 23 de septiembre y el obispo el día 30 de 1879. El Colegio inició actividades el 1º de abril del año siguiente, destacando que entre las clases estaban “gramática y escoleta”, es decir, clase de canto e instrumentos. Según reza en el reglamento, tendrían “canto llano y figurado”, además de “ejercitarse en el teclado para formar organistas”, y sería condición indispensable para ingresar “tener voz o al menos oído musical”.³⁸

Es claro, entonces, que el Colegio de Infantes de Guadalajara tiene otra historia distinta a la que antes se ha escrito.³⁹ Una historia actualizada

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ Daniel R. Loweree, *El Seminario Conciliar de Guadalajara. Apéndice*, Guadalajara, Edición del autor, s/f. [1964], p. 158.

³⁶ AHAG, *Colegio de Infantes. Erección y estatutos. Reglamento*, Sección Gobierno, Serie Secretaría, ficha 110, expediente 31, caja 5, 19 de septiembre de 1879, s/Fol.

³⁷ AHAG, *Colegio de Infantes. Erección y estatutos*, Sección Gobierno, Serie Secretaría, ficha 110, expediente 31, caja 5, 10 de septiembre de 1879, s/Fol.

³⁸ AHAG, *Colegio de Infantes. Erección y estatutos. Reglamento...*

³⁹ Aurelio Martínez Corona, *El coro de infantes de la catedral de Guadalajara*, conferencia leída en la Cámara Nacional de Comercio de Guadalajara, noviembre de 2000.

de él está por escribirse y tendrá que distinguir entre un Colegio Seminario y otro de Infantes, aunque algunos historiadores los hayan confundido. Y al no tener la Guadalajara colonial un Colegio de Infantes, insisto: fue la escoleta la encargada de hacer lo que en Puebla, Valladolid y en la ciudad de México hicieron estos colegios: formar músicos para el servicio litúrgico, de ahí la importancia de esta institución en la enseñanza musical tapatía.

2. SIGLO XVIII

Martín Casillas y la formalización de la escoleta (1690-1719)

Esta larga digresión sobre los colegios de infantes lleva la intención de equiparar el papel de la escoleta tapatía frente a la erección de dichos colegios en otras ciudades. Y si bien he dicho que la fundación de éstos exigió a las autoridades una observación, cuidado y gobierno sobre ellos mucho mayor que la que tuvieron los capitulares de Guadalajara frente a la escoleta, debo destacar que al finalizar el siglo XVII el maestro de capilla, Martín Casillas, le imprimió a dicha escoleta un nuevo rostro disciplinado, de manera que los capitulares empezaron a tener un mayor cuidado sobre ella al grado de generar una relación institucional que no se había tenido antes, incluso, hasta en el uso del término “escoleta”, que durante el siglo XVII había caído en desuso, refiriéndose a ella solamente como la “lección de música y de solfa”. Martín Casillas se convirtió en el responsable no sólo de la capilla, sino también de la renovada escoleta.

El término escoleta aparece por primera vez en la documentación en diciembre de 1691, cuando le fue requerido a Casillas, a la sazón maestro de capilla, declarar bajo juramento si el músico Juan de Saldaña “ha asistido a la escoleta como se le ha mandado y lo que en ella se ha aprovechado en adelantarse en la música”.⁴⁰ En otro documento aparece registrada la escoleta en la nómina de pagos a los sirvientes de la catedral (1694), donde se aprecia que el maestro de capilla también recibe parte de su salario “por la escoleta”, que es de cien pesos.⁴¹

⁴⁰ AHAG, Actas de cabildo, Libro VII, 15 de diciembre de 1691, Fol. 287f.

⁴¹ AHAG, *Salarios que se pagan a los sirvientes de esta Santa Iglesia Cathólica de Guadalajara*, Sección Gobierno, Serie Secretaría/Registro de nómina, año 1694, exp. 4, caja 1, sin foliar.

El hecho de que con Casillas se generalizara más este término de escoleta se debe a que en su anterior plaza de maestro de capilla en Valladolid también percibía una parte de su salario por “atender la escoleta”, de modo que al llegar a la catedral neogallega las obligaciones sobre la enseñanza musical del maestro de capilla se identificaron como una escoleta propiamente dicho, empezando a delinear más el carácter de este organismo sin referirlo necesariamente como una fundación. Las reglas y la forma de trabajar de la escoleta vallisoletana, conocidas plenamente por Casillas, fueron instauradas por éste en Guadalajara constituyendo así un momento de reacomodo en esta práctica educativa.

Un elemento nuevo, presentado precisamente con la llegada de Casillas, fue que ahora la instrucción que estaba obligado a impartir sería no sólo para “los músicos de esta Santa Iglesia”, sino también para “los demás que se quisieren aplicar a la música”.⁴² Fue él quien se encargó de establecer formalmente la llamada “escoleta pública”, o mejor dicho, de hacer “pública” a la escoleta.

Ahora bien, Casillas había ingresado a la capilla como músico en octubre de 1690.⁴³ Su probada capacidad permitió que tan sólo tres meses después fuera nombrado maestro de capilla⁴⁴ en una controvertida situación en la que el obispo también estaba involucrado debido a la protección que éste daba al anterior maestro de capilla, Jerónimo de Quiroz, quien cosechó una negativa reputación entre los capitulares y el pueblo en general por cobrar elevadas tarifas por el servicio de la capilla y el coro.⁴⁵

Desde el inicio de su labor como maestro de capilla una de las obligaciones que se le señaló a Casillas, como a todos sus antecesores, fue “enseñar” música, pues parte del salario que recibía fue precisamente por enseñar a tocar algún instrumento, canto o solfa.⁴⁶ Al momento de ser contratado se le asignaron cuatrocientos pesos de salario, de los cuales, “los ciento por la ense-

⁴² AHAG, Actas de cabildo, Libro VII, 16 de octubre de 1690, Fol. 277f.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ *Ibidem*, Libro VII, 3 de enero de 1691, Fol. 279v.

⁴⁵ Para este conflicto véanse AHAG, Actas capitulares del 13 de septiembre de 1686, Fol. 238f-239v; 1º de agosto de 1790, Fol. 276v, y 3 de enero de 1691, Fol. 279v.

⁴⁶ Véase, por ejemplo, el maestrazgo de José Juárez, quien recibía 580 pesos de salario anual, de los cuales 80 eran por “la voz que ha de suplir faltando el contralto y enseñar canto”, AHAG, Actas de cabildo, Libro VII, 20 de octubre de 1679, Fol. 196f. O bien, el citado Quiroz, quien luego de un conflicto con el cabildo fue recontratado y se le recordó que tenía que “asistir... a dar lecciones de música a los sirvientes [de la catedral]”, AHAG, Actas de cabildo, Libro VII, 1º de agosto de 1690, Fol. 276v.

ñanza que ha de tener a los músicos”.⁴⁷ Esto le fue marcando la pauta al diseño de su multicitada escoleta. Una de sus iniciales y principales preocupaciones fue realizar sistemáticamente exámenes a los músicos o aspirantes luego de un periodo de algunos meses estudiando en la escoleta. Sin duda ésta fue la principal aportación de Casillas a la capilla, pues exigió que sus miembros tuvieran un nivel considerable so pena de expulsarlos del conjunto. Dicho en otras palabras, Casillas demandó que la plaza que cada músico tenía debía merecerla, ganarla a través de una oposición frente a otros músicos, de tal manera que se tuviera la certeza de que en la capilla estuvieran sólo los mejores.

Lo que antes habían sido las simples y sencillas “lecciones de música”, Casillas las convirtió en un proyecto de enseñanza en el que se asignaron especies de becas a los practicantes por parte de los capitulares para que pudieran prepararse de manera seria, profesional y exclusiva, pues al final de un periodo de estudio tenían que presentarse a dar cuenta de lo aprendido. Así fue el caso de Antonio Rivero, quien en 1709 se presentó a solicitar la plaza de sochantre y el cabildo le respondió que asistiera a la escoleta y

que en el tiempo de seis meses que se le dan procure adelantar en el canto llano, por el cual tiempo se le asignen cien pesos, y al fin de ellos *haga oposición* a dicha plaza en concurrencia de Antonio de Aguiar y Agustín de Esquivel, quedando encargado de ello el maestro de capilla, Martín Casillas.⁴⁸

Aún sin tener la plaza de sochantre, Rivero recibió un pago por prepararse bajo la supervisión de Casillas. A la hora de ser examinado el susodicho estaban presentes otros cantores y músicos quienes tenían que dar su opinión al respecto. Del mismo modo para determinar si un músico en activo de la capilla estaba aumentando sus capacidades, Casillas fue requerido para informar cómo evolucionaban los hermanos Juan y Francisco Quinto, músicos de violón de quienes Casillas pareció no confiar mucho pues los capitulares determinaron, según los informes dados por Casillas, rebajarles el salario. Juan se quedó en sesenta pesos, de ochenta que tenía, y Francisco “sólo con cuarenta”.⁴⁹ Esta práctica quedó establecida por Casillas hasta convertirse

⁴⁷ AHAG, Actas de cabildo, Libro VII, 16 de octubre de 1690, Fol. 277f.

⁴⁸ *Ibidem*, Libro VIII, 9 de abril 1709, Fol. 33v.

⁴⁹ *Ibidem*, Libro VIII, 28 de noviembre de 1712, Fol. 057v.

en una regla de la escoleta, incluso después de la muerte del músico, según se verá en el apartado del *Examen a la capilla*.

Los exámenes se hicieron por lo regular cada seis meses o cada año y generalmente cuando éstos se realizaban se registraba un importante movimiento al interior del conjunto musical: despidos, admisiones, aumentos o rebajas de salario, nuevas plazas, recomendaciones...

En cuanto al funcionamiento de la institución debo decir que ante la constante escasez de músicos y maestros de este arte, con frecuencia se trabajó de una forma similar al llamado sistema lancasteriano, en el que el alumno más adelantado solía ser elegido para instruir a los menos avanzados. Es importante destacar que fue así como funcionó en gran medida la escoleta musical puesto que nunca se fijaron edictos para “maestro de escoleta”, como sí se hizo para otras plazas de músicos, cantores o maestros de capilla.

Así como algunos músicos que aspiraban ingresar a la capilla o a aumentar su salario formando ya parte de ella, eran obligados a asistir a la escoleta para perfeccionarse o aprender a tocar otro instrumento, a otros se les obligaba a asistir a la escoleta para enseñar, sea canto, instrumento o teoría musical. De este modo, la planta de maestros se formaba con los más adelantados y con quienes aspiraban a una mejoría salarial.

Casillas se valió en repetidas ocasiones del sochantre interino, Pedro Gutiérrez,⁵⁰ para la revisión de los pupilos, y el cabildo solía responderle por su participación en la escoleta con breves aumentos en su salario.⁵¹ También el organista, Marcos Ávila, recibía instrucciones de Casillas para programar sesiones de trabajo en conjunto e individuales, de manera que tanto sochantre como organista eran la continuación de una cadena de instructores que iniciaba con el maestro de capilla y terminaba con los futuros cantores y ministriles que participarían en los oficios como miembros activos de la capilla, y que tarde o temprano se convertirían también en maestros del arte musical. La instrucción teórica y práctica finalmente tenía su mayor expresión a la hora de las funciones litúrgicas, en donde los capitulares se convertían en severos sinodales que después, fuera de cuadro, señalaban al maestro de capilla los fallos que en ésta se debían corregir.

⁵⁰ Cuando Casillas falleció, en 1719, Gutiérrez fue nombrado “regente” de la capilla.

⁵¹ *Ibidem*, Libro VIII, 25 de enero de 1708, Fol. 012f.

Fue el propio Casillas quien se encargó de revisar a un aspirante a la sochantría: Manuel Raigón, admitido en la capilla en febrero de 1714⁵² con salario de cuatrocientos pesos por sochantre y cien “en la plaza de músico”. El maestro vio en él un especial talento, tanto en el canto como en el dominio de los instrumentos de viento. Y en vista de que desde septiembre del año anterior había estado a prueba en el canto y la instrucción, su salario le empezó a correr “desde el 1º de septiembre de el año próximo pasado de setecientos once”.⁵³ Raigón pronto se convirtió en el brazo derecho de Casillas en la escoleta al grado de que meses después solicitó al cabildo lo nombraran “ayudante de maestro de capilla”, que en realidad Casillas se sirvió de él como un ayudante de maestro de escoleta pues Raigón poseía una especial disciplina que imponía ante sus compañeros, elemento fundamental en la enseñanza de la música.

El legado de Casillas (1719-1750)

Durante el maestrazgo de Casillas él mismo se ocupó de la escoleta apoyado por su equipo de auxiliares, y hacia el final de su vida cuando ya era “de muy avanzada edad”, fue su hijo José Bernardo Casillas, quien parecía tener capacidades suficientes para atender las obligaciones de la instrucción musical, aunque regularmente solía meterse en problemas propios de los jóvenes de su edad, que en 1710 tenía 21 años.

Martín Casillas se hizo cargo de las tareas de dirigir el conjunto, componer obras para la liturgia y arreglar obras de otros autores además de administrar todo lo referente a los dineros y accesorios de la capilla musical, como se verá en el siguiente capítulo. Se conoce de Casillas un libro de motetes al que aún no he tenido oportunidad de revisar directamente, aunque según lo deja entrever Steven Barwick, es probable que Casillas haya sido el arreglista y copista de estos motetes, y no el compositor. Un trabajo futuro nos tendrá que revelar esta incógnita.⁵⁴

⁵² *Ibidem*, Libro VIII, 4 de febrero de 1712, Fol. 048v.

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ Véase Steven Barwick, *Sacred vocal poliphony in early colonial Mexico*, Tesis doctoral, Harvard University, 1949. Información proporcionada por Javier Marín, musicólogo español de la Universidad de Jaén.

Luego del fallecimiento de Casillas en 1719,⁵⁵ lo substituyó su hijo Bernardo (“maestro de escoleta interino”) quien tuvo algunos problemas en las obligaciones de la escoleta por lo que el cabildo con frecuencia lo reprendió. Contar con un músico capaz de dirigir la instrucción musical, luego del vacío dejado por Martín Casillas, se convirtió en un serio problema para las autoridades eclesiásticas. Parte del problema se resolvió creando una plaza nueva: “maestro de escoleta”.

Hacia 1724 el maestro de capilla argumentó que para la instrucción musical el espacio en la catedral era insuficiente, de manera que el cabildo ordenó que la escoleta se trasladara al Colegio seminario,⁵⁶ “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...”⁵⁷

Esta cita revela un momento de reacomodo de la escoleta puesto que la proyección de ésta hacia el exterior de la catedral (a “los demás”, “a todos los que quisieren aprender música”), así como su ubicación en el Colegio, le dieron un nuevo carácter institucional para un público más amplio. Y dicho sea de paso: el que la escoleta se instalara en el Colegio Seminario no convierte a ninguno de los dos (seminario y escoleta) en un Colegio de Infantes, como ya quedó aclarado. Es fácil suponer, incluso, que los colegiales del seminario debieron haber tomado sus clases de canto e instrumento en la escoleta cuando ésta fue ubicada en sus propias instalaciones. En este sentido, podemos hablar de una (ahora sí) “escoleta pública”, como Estrada nombra a la de la catedral de la ciudad de México, la que se fundó, supone el autor, alrededor de 1711.⁵⁸

⁵⁵ En diciembre de 1719 se anunció la muerte de Martín Casillas y el nombramiento de un “regente” de la capilla, en la persona de Pedro Gutiérrez: AHAG, Actas de cabildo, Libro VIII, 5 de diciembre de 1719, Fol. 175v. José Bernardo fue nombrado maestro de escoleta interino el 5 de enero de 1720, y maestro titular de la capilla el 3 de septiembre del mismo año: AHAG, Actas de cabildo, Libro VIII, Fol. 190v-191v.

⁵⁶ Este Colegio fue fundado en 1696 e inaugurado en diciembre de 1699; ver 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. 465-493. También Loweree, *El Seminario Conciliar... op. cit.*, pp.1-55: facsimilares de los documentos fundacionales y sus constituciones.

⁵⁷ AHAG, Actas de cabildo, Libro IX, 28 de enero de 1724, Fol. 032v. El subrayado es mío.

⁵⁸ Estrada, *Música y músicos... op. cit.*, p. 54. Véase *supra*. Esta idea de enseñar música a personas ajenas a la capilla o la catedral, continuó por lo menos hasta iniciado el siglo XIX, como lo muestra

En la tercera década del siglo XVIII se registró una “escasez de músicos” que hizo al cabildo tomar nuevas medidas hacia la escoleta. La mencionada escasez se debió, según lo refirió el propio cabildo en febrero de 1728, a la falta de atención y descuido que el maestro de capilla tenía de la escoleta,⁵⁹ cargo ocupado en ese entonces por Bernardo Casillas. El problema fue tratado de manera un tanto preocupante en la sesión de ese día, al grado de concluir diciendo que en la siguiente sesión los capitulares debían “tratar y conferir sobre este punto y tomar la providencia que pareciese más conveniente”.⁶⁰ La solución no tardó. El cabildo fue claro ante esta situación.

...Y pasando a conferir sobre el punto de la escoleta que ha sido y es de cargo del maestro de capilla: dijeron que en atención a la poca o ninguna asistencia que éste tiene a dicha escoleta, *de que proviene la escasez de músicos y necesidad de ministros para el coro* de esta Santa Iglesia, nombraban y sus señorías nombraron por maestro de ella a don Juan Antonio Zamora, a quien se le acuda con la renta de los cien pesos que ha tenido dicho maestro de capilla en cada un año por el trabajo de asistir a dicha escoleta, a la cual asista Antonio Zamora todos los días de diez a once, y el que faltare se le apunte por el sacristán mayor de esta dicha Santa Iglesia, a quien se encarga, salvo los días que dicho Zamora estuviere ocupado en el coro de esta Santa Iglesia o no pudiese asistir por razón de enfermedad...⁶¹

El estado en que Martín Casillas había dejado la enseñanza musical (bajo inspección sistemática) exigía que se tomaran las medidas necesarias para poder dar continuidad al proyecto, y para ello, por primera vez el cabildo tuvo que nombrar a un “maestro de escoleta”, como una plaza diferenciada de la del maestro de capilla, pues éste no podía con el encargo. Este *maestro*, Zamora, fue el heredero de la tarea de llevar la instrucción por el camino

el nombramiento del experimentado cantor, Antonio Álvarez, como ayudante de maestro de capilla, y “maestro segundo de escoleta, para que enseñe el canto llano, no sólo a los niños monaguillos y demás dependientes de esta Catedral, sino también a las demás personas de fuera, de cualquiera calidad y condición que fueren, que quieran aprender o instruirse en esta facultad, teniendo para el efecto una *asistencia vespertina* todos los días, con total independencia del maestro de capilla y sin perjuicio de las que éste debe tener por obligación de su nombramiento...”, AHAG, Actas de cabildo, Libro XV, 7 de diciembre de 1805, Fol. 223f-223v. El subrayado es mío.

⁵⁹ AHAG, Actas de cabildo, Libro IX, 21 de febrero de 1728, Fol. 104f.

⁶⁰ *Idem*.

⁶¹ *Ibidem*, Libro IX, 16 de abril de 1728, Fol. 107f. El subrayado es mío.

que Casillas la había iniciado, de manera que se pudiera lograr y mantener ese “lustre” siempre deseado por los capitulares. Por estos años (1727-1730) se construyó el órgano más grande que la catedral había tenido y el propio Zamora llegó a ser primer organista estrenando el nuevo instrumento. Fue sin duda uno de los más importantes músicos de la capilla de ese momento y fue a él a quien se le confió la labor de: reactivar la capilla, dar lustre al recién construido órgano, y contrarrestar la escasez de músicos que tanto afectaba al “servicio del coro, tan necesario para el culto...”⁶² En realidad, la atención de la escoleta en manos del maestro de capilla fue un problema constante; éste era reprendido con frecuencia por su inasistencia y se le llegó a rebajar el salario por incumplimiento; era en esas ocasiones cuando se requería urgentemente a un “maestro de escoleta”.

La documentación consultada indica que, efectivamente, la entrada de Zamora a la escoleta vino a darle continuidad al proyecto de Casillas que parecía perderse con la cuestionable conducción de su hijo. Con Zamora se retomaron los exámenes, las “oposiciones” que tenían por objetivo seguir depurando la capilla sometiendo a los músicos a un proceso de profesionalización, que a algunos les llevó más años y a otros menos. Esta constante revisión fue heredada a los maestros posteriores, sobre todo porque la medida fue apoyada y enfatizada por el obispo Juan Leandro Gómez de Parada (1736-1751). En su gestión eclesiástica incluyó nuevas disposiciones para la capilla y fuertes obligaciones para los músicos, como se verá más adelante.

Zamora estuvo nueve años al frente de la escoleta, hasta 1737, cuando presentó su renuncia a ella y se quedó sólo con la plaza de organista mayor.⁶³ A la salida de éste, fue el maestro de capilla José Rosales, quien se hizo cargo de la escoleta. Los cinco años que la dirigió (1738-1743, véase cuadro 1) no fueron los mejores de la corporación ni tampoco de la capilla; podría señalarse como un periodo de crisis debido a que muchos músicos se retiraron o fueron despedidos y constantemente ingresaron nuevos elementos que no duraron mucho tiempo en el ejercicio. Fue este el periodo más crítico de la escoleta y la capilla en este siglo, pues la anterior escasez de músicos había sido generada por el abandono en que se tenía a la escuela de música, de modo que la entrada de Zamora le dio un nuevo empuje. Pero en esta nueva crisis se vie-

⁶² *Ibidem*, Libro IX, 21 de febrero de 1728, Fol. 104f.

⁶³ AHAG, Actas de cabildo, Libro X, 2 de agosto de 1737, Fol. 79v.

ron implicados otros elementos como la “peste” que asoló la ciudad por estos años (1736-1739), de manera que la inestabilidad se reflejó en distintos aspectos de la ciudad, especialmente en su demografía.⁶⁴ Aunque no se menciona que la capilla musical haya estado en riesgo de ser clausurada, es evidente que sí sufrió las consecuencias que la epidemia causó en la población.

La escoleta volvió a ser trasladada del Colegio Seminario a la catedral antes de 1737, pues en este año ya estaba operando de nuevo en este recinto según las cuentas que presentó en julio el tesorero de fábrica, Juan de Casasola, quien dijo haber gastado en obras de la catedral diez pesos en “dos puertas que se hicieron nuevas para la ventana (sic) de la escoleta”. También reportó que la escalera de “caracol que sube de la escoleta se subió como dos varas más, se techó de nuevo, se le echó una puerta segura con llave por donde se aseguró más la iglesia...”⁶⁵

Pero nuevamente las autoridades decidieron regresar la escoleta al Colegio Seminario al iniciar 1738, por razones que no son claras y que tal vez puedan estar relacionadas con alguna estrategia de control sanitario por motivo de la mencionada epidemia. Fue el maestro de escoleta (y de la capilla) José Rosales, el encargado de 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.”⁶⁶ Ahora, el rector y el obispo encargaron al celador de dicho Seminario registrar las asistencias y ausencias tanto de los maestros de la escoleta como de los alumnos.

Esta movilidad parece ser síntoma de una fuerte inestabilidad en la enseñanza musical, pues repentinamente escasearon los músicos y los maestros de música parecían esfumarse entre el abandono y el desinterés. Ante la disfunción de la escoleta, en 1743 se contrató a José Carrillo para reactivarla,⁶⁷ pero en el periodo de un año no se notó avance significativo. Entonces fue aceptado el escrito que Pedro Pablo Velázquez de Aliaga, organista de la cate-

⁶⁴ Véase Lilia Oliver, “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, Año II, Universidad de Guadalajara, Otoño-invierno 2010, pp. 47-67.

⁶⁵ AHAG, “*Cuenta de la tesorería de fábrica de esta Santa Iglesia Catedral, de los años de 1735 y 1737, presentada por el señor doctor don Juan de Casasola, canónigo de dicha Santa Iglesia*”, Sección Gobierno, Serie Secretaría, Año 1720-1738, Caja 1, Expediente 6, Ficha 6, sin foliar.

⁶⁶ AHAG, Actas de cabildo, Libro X, 17 de enero de 1738, Fol. 85f.

⁶⁷ *Ibidem*, Libro X, 17 de octubre de 1743, Fol. 187v.

dral de México, hizo llegar al cabildo eclesiástico tapatío, en el que solicitaba una plaza en esta catedral (1744). Fue admitido con la obligación de enseñar órgano y dirigir la escoleta.⁶⁸ El caso de Velázquez fue otro intento fallido puesto que no atendió la plaza y al parecer ni siquiera vino a esta ciudad, según lo muestra otro escrito del compositor, Miguel Placeres, que en abril de 1745 presentó ante el cabildo. En él, Placeres pidió se le pagaran los servicios “sobre la plaza de maestro de escoleta que ha estado sirviendo desde octubre [de 1744]”,⁶⁹ debido a que Velázquez seguía sirviendo su plaza de la ciudad de México. El caso es que el cabildo resolvió nombrar en el cargo nuevamente a José Rosales, quien todavía era maestro de capilla.

Rosales siguió al frente de la capilla y la escoleta hasta que falleció, hacia finales de 1749, no sin registrarse quejas sobre la insuficiente atención a las lecciones de música y supervisión. Es claro que la escoleta pasó por una etapa complicada durante esta década y no presentó grandes logros pese a los esfuerzos del obispo y de los maestros que contrataron especialmente para este fin. En julio de 1750 Francisco Rueda fue nombrado maestro de capilla y de escoleta con un salario que superó a sus antecesores: ochocientos pesos anuales, de los cuales doscientos eran por atender la escoleta.⁷⁰ Además le fue contratado un “ayudante de maestro de escoleta” —Joaquín Guevara— con un salario de cien pesos, es decir, lo que antes ganaba el titular de la escoleta. La inversión que ahora se hacía en el conjunto musical parecía mostrar la real intención de contrarrestar los resultados negativos que se habían tenido hasta ese momento. Rueda tenía la

...obligación precisa e indispensable de que ha de 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, presentando cada año los que hubiere enseñado para que se reconozca si ha cumplido con esta condición con que se nombra.⁷¹

Es claro que no solamente la dirección musical era lo que preocupaba a los capitulares como tarea asignada al maestro de la capilla; la educación mu-

⁶⁸ *Ibidem*, Libro X, 20 de octubre de 1744, Fol. 204f.

⁶⁹ *Ibidem*, Libro X, 1 de abril de 1745, Fol. 210f.

⁷⁰ AHAG, Actas de cabildo, Libro XI, 3 de julio de 1750, Fol. 65v.

⁷¹ *Idem*.

sical no era menos importante, en lo que resultó la escoleta “muy necesaria para la enseñanza” y más aun cuando se adolecía de buenos músicos.

Cuadro 1: Maestros de escoleta de la catedral de Guadalajara.
(1691-1750)

Maestros de escoleta	Periodo	Observaciones	Salario anual ⁷²
Martín Casillas	1691-1719	Es también maestro de capilla	100 pesos
José Bernardo Casillas y Cabrera	1719-1728	Hijo de Martín y su sucesor, primero interino y luego nombrado propietario, en septiembre de 1720	100 pesos
Antonio Zamora	1728-1737	Organista	100 pesos
José Rosales	1738	Zamora dejó el cargo y lo tomó Rosales, que era maestro de capilla	100 pesos
José Carrillo	1743-1744	Duró en el cargo un año y luego fue despedido	100 pesos
Pedro Pablo Velásquez	1744	Fue nombrado pero no ejerció el cargo; provenía de la ciudad de México	
Miguel Placeres	1744-1745	Cumplió las funciones que debió haber cumplido Velásquez	Reclamó pago por sustituir a Pedro Velásquez pero le fue negado.
José Rosales	1745-1749	Maestro de capilla que después fue nombrado nuevamente de escoleta	200 pesos
Francisco de Rueda	1750-1769	Maestro de capilla con un sueldo superior a los anteriores	200 pesos
Joaquín Guevara	1750	Nombrado “ayudante de maestro de escoleta”	100 pesos

Fuente: AHAG, Actas del Cabildo Eclesiástico, Cuadrantes de coro y Registro de nóminas: *Quaderno compuesto de 51 foxas de Libramientos pagados...*, *Cuenta de la tesorería de fábrica...*, y *Quaderno compuesto de Libramientos pagados a los maestros...*

⁷² Salario sólo por el servicio en la escoleta, no por maestro de capilla.

Con estos apellidos de Placeres y Rueda, sin duda que tanto la capilla como la escoleta iniciaron la segunda mitad del siglo con otras perspectivas y posibilidades de crecimiento. El inventario de papeles de música muestra claramente que estos músicos marcaron un inicio productivo para la capilla,⁷³ ya que varias fueron las obras de la autoría de ellos, de modo que podemos señalarlos como parte de una generación de músicos que dieron a la capilla importante esplendor que se aprecia con claridad después de 1750.

Salarios “por la escoleta”

A manera de breve resumen en este tema sólo he de puntualizar un par de cosas. La atención o interés dados a la escoleta por parte de los capitulares puede analizarse desde la revisión de los salarios de sus maestros, de las inversiones que se hacían en materia de instrumentos, papeles de música, métodos, o bien, preocuparse por el espacio dónde operaría y/o hacer arreglos al inmueble.

Del periodo que va de 1691, con la entrada de Martín Casillas a la escoleta, hasta 1744, cuando dejó la instrucción José Carrillo, el salario por dirigir la enseñanza musical fue cien de pesos,⁷⁴ como se aprecia en el cuadro 1. Si bien no era un salario excesivamente bajo, tampoco era un salario alto considerando la responsabilidad que otorgaban a quien estuviera frente a la encomienda, según lo hemos visto en casos arriba comentados en los que con frecuencia, después del ministerio de Casillas, el viejo, la instrucción era abandonada por el titular, de manera que éste recibía por ello fuertes sanciones, e incluso, despojo de la plaza.

Este bajo salario de los maestros de la escoleta, trajo la consecuente dificultad para encontrar a quien se hiciera cargo de la enseñanza, a la cual el propio cabildo le había dado una importancia fundamental para generar sus propios músicos sin tener que depender totalmente de los músicos de otras catedrales. Con todo ello, las autoridades eclesiásticas no invirtieron la suficiente

⁷³ El inventario aún está en proceso de elaboración; son alrededor de veinte obras las que hasta ahora se registran de la autoría de estos músicos, además de que la familia Placeres, por lo menos dos de sus miembros fueron maestros y compositores, llegando a escribir música del llamado género grande: la Misa.

⁷⁴ AHAG, *Quaderno compuesto de Libramientos pagados a los maestros y los demás sirvientes de esta Santa Yglesia, de los ramos de costas generales, cuatro novenos y fábrica desde el año de 1744 hasta el de 1774, ambos inclusives*, Sección Gobierno, Serie Parroquia/Nómina pagos empleados, 1744, Caja 4.

renta para evitar el constante desamparo en que quedaba la escuela, y no por falta de capacidad del maestro de capilla, sino por el gran esfuerzo y trabajo que implicaba dicha tarea, considerando que también eran muchas las actividades que éste tenía frente a la capilla: funciones, composición, arreglos musicales, ensayos y demás tareas administrativas que comentaré con puntualidad en el capítulo siguiente. Tomemos en cuenta que la capilla dieciochesca no era la pequeña agrupación coral del siglo XVI, ni el breve conjunto instrumental aerófono de la centuria siguiente, pues según al iniciar el siglo XVIII la capilla registró veintiocho músicos y cantores, además de una docena de monaguillos que también participaban en el coro y asistían a la escoleta, la que registraba por esos años poco más de treinta alumnos sin contar los seminaristas del Colegio que fueron asignados a las lecciones de canto y solfeo. Y si bien hubo claros periodos de escasez de músicos, esto no significó que la escoleta y la capilla con ello hayan relajado sus tareas, más bien al contrario, pues aumentaba la presión sobre aquélla precisamente para revertir dicha escasez.

Quien vino a marcar una ruptura definitiva con esta costumbre del cabildo de ofrecer el mismo salario por más de cincuenta años, fue Francisco Rueda (1750), como lo expresé en líneas arriba. Además del alto salario como maestro de capilla recibió el doble que sus antecesores por su tarea frente a la escoleta, y por si fuera poco también le fue asignado un “ayudante de maestro de escoleta” (Joaquín Guevara), el cual percibió cien pesos por la plaza.⁷⁵ En total, se triplicó la inversión al salario de los encargados de la instrucción musical.

Aclaremos que con este breve recuento salarial no queremos significar que la causa de la intermitente disfunción de la escoleta fuera particularmente por el bajo sueldo de sus titulares, aunque no tengo duda que este elemento debió jugar un papel importante en el desarrollo de la institución, esto contra la idea que Arnold Hauser sostiene al decir que, si bien todo arte está condicionado socialmente, no todo arte es “socialmente definible”, tal es el caso de la “calidad artística”.⁷⁶ Hauser, siguiendo a Marx,⁷⁷ considera que el desarrollo económico y progreso en general de un pueblo no supone la creación de un “arte de calidad”, que la *calidad* del arte está fuera de las

⁷⁵ AHAG, Actas de cabildo, Libro XI, 3 de julio de 1750, Fol. 65v.

⁷⁶ Arnold Hauser, *Introducción a la historia del arte*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.

⁷⁷ Karl Marx, “Desarrollo desigual de la sociedad y el arte”, en Adolfo Sánchez Vázquez (coord.), *Antología de textos de estética y teoría del arte*, México D.F., UNAM, 1982, pp. 260-261.

explicaciones sociológicas y que sólo depende de aspectos más bien psicológicos, como el “talento”. Esta idea parece contradecir el determinismo económico marxista, aunque lo cierto es que estos factores psicológicos también son susceptibles de ser influidos por causas económicas. El correcto y productivo funcionamiento de la escoleta debió haber estado relacionado con factores económicos, entre otros, por lo que la disociación de Hauser-Marx de lo económico-desempeño me parece poco probable en el caso de la relación entre músicos-capilla-escoleta.

Con esta digresión sobre lo económico y el desempeño de la institución no pretendo descubrir si la escoleta operó con calidad o no, sino tan sólo señalar que la situación de los salarios debió haber estado en el paquete de causas que explican su evolución; y señalar de paso que el inicio de una etapa de mayor desarrollo y producción musical, de 1750 en adelante, así como la aparición de compositores reconocidos (véase *supra*), coincide con una mayor inyección de dineros tanto a la dirección como a la instrucción musicales de la catedral neogallega.

Alumnos: aprender y ascender

En líneas anteriores expuse el desarrollo de la escoleta, su proyecto de profesionalización visto desde la trayectoria de sus maestros, sus instructores. Ahora daré un vistazo a ella desde los aprendices, quienes finalmente fueron el motor y la razón de ser de la escuela de música catedralicia. No sería éste el espacio indicado para dar seguimiento puntual a la trayectoria de todos y cada uno de los músicos de la capilla y su paso por la escoleta, pero sí destacaré algunos momentos claves en los que ésta jugó un papel definitorio en la carrera musical de sus miembros, que algunos de ellos iniciaron siendo monaguillos o mozos de coro, hasta que la muerte los sorprendió *in fraganti* con el instrumento en sus manos y la música en sus corazones, después de varias décadas de servir a la catedral.

El caso de Lucas Escobar, “ministro de coro” en 1729, ilustra y confirma algo señalado en líneas arriba. El cabildo le entregó un “estipendio” a manera de *beca* para que continúe preparándose en la escoleta puesto que “la voz que tiene es a propósito para el ministerio de sochantre o ayudante de él”,⁷⁸ aunque

⁷⁸ AHAG, Actas de cabildo, Libro IX, 21 de abril de 1729, Fol. 129 f.

en conocimientos musicales era deficiente y por ello no se le dio la plaza que pretendía. Se le otorgaron “ciento cincuenta pesos de estipendio” por cantar en el coro con la obligación de asistir a la escoleta durante un año, y “pasado dicho año haga demostración de su suficiencia, y reconociéndole la que tuviere, se nombre *en propiedad* en la [plaza] que pareciese conveniente”.⁷⁹ Puede notarse que el tener buena voz no era suficiente para poseer una plaza en la capilla; los conocimientos teóricos (principalmente leer música) eran necesarios para el ministerio musical, y para ello Escobar tenía que aplicarse “al ejercicio de la escoleta y... aprovechar con la esperanza de obtener plaza segura y asentada.” Aún cantando en el coro y teniendo un ingreso por ello (estipendio) no era dueño de la plaza de cantor, lo que significó no ser anotado en el “cuadrante de coro” todavía pues para ello tuvo que prepararse durante un año y presentar oposición.

Otro caso similar fue el de Juan Felipe de Vera cuando en junio de 1735 solicitó “ayuda de costa para mantenerse en la escoleta acabando de aprender a tocar el órgano y ejercitarlo en el coro, ínterin que se provee la plaza de segundo organista que ha vacado”.⁸⁰ El objetivo de Vera estaba puesto no sólo en poder suplir de manera interina la plaza de segundo organista, sino en obtener la titularidad de ella, para lo cual pedía se le apoyara económicamente para asistir a clases. Le fueron otorgados treinta pesos con la obligación de apurarse en la instrucción “y que no sólo asista a la escoleta sino que también haga ejercicio y se habilite para suplir en el coro las fallas que puede haber del organista mayor”.⁸¹ A Vera se le ofrecía una posibilidad real de crecimiento.

Su carrera musical, principalmente como organista formado en la escoleta, fue larga e interesante toda vez que para aspirar a la titularidad de la plaza de segundo organista superó a varios opositores a ella y llegó a competir con Clemente Dávila, un renombrado organista y “constructor de órganos” de la ciudad.⁸² Vera sabía que su competidor Dávila era un rival duro de vencer, por ello se aplicó en todo cuanto le indicó Zamora, maestro de escoleta y primer organista de la catedral. En marzo de 1736, tuvieron un primer encuentro en las oposiciones a la plaza pero el cabildo tardó en emitir una resolución⁸³ e interinamente Vera siguió ocupando el cargo. En julio

⁷⁹ *Idem.* El subrayado es mío.

⁸⁰ AHAG, Actas de cabildo, Libro X, 21 de junio de 1735, Fol. 47v.

⁸¹ *Idem.*

⁸² Saldívar, Historia de la... *op. cit.*, p. 191.

⁸³ AHAG, Actas de cabildo, Libro X, 10 de marzo de 1736, Fol. 55f.

volvieron a presentar oposición, pero “en atención a no estar en forma los informes del sochantre, maestro de capilla y organista mayor, se suspende hasta que nuevamente los hagan cada uno de por sí...”⁸⁴

Y aun cuando finalmente en agosto resultó Dávila nombrado segundo organista,⁸⁵ Vera se aferró a continuar con su perfeccionamiento para aspirar a un cargo mayor. Se trataba de una competencia entre la experiencia de un viejo organista y la enjundia de un joven que confiaba en sus capacidades y en su maestro. En esta misma sesión de cabildo había sido nombrado Vera tercer organista

con el salario anual de cien pesos y obligación de asistir a el órgano en las asistencias que deben tener los organistas mayor y segundo, y por falta de ambos tocarlo, ganando por esto lo que cualquiera de ellos pierda por razón de puntos, y a el año por una vez hacer demostración de lo que hubiere adelantado en dicho órgano ante sus señorías y los maestros que para ello se señalaren.⁸⁶

Si bien no era lo que Vera esperaba, tampoco era mala señal el ocupar la plaza de tercer organista. En el primer tercio de 1737 (enero-abril) recibió la parte proporcional de salario, descontado el abono por un préstamo que había solicitado anteriormente, y también le fue pagado por “los puntos⁸⁷ de Zamora” que Vera cubrió, que a la vez fueron inasistencias que ni el segundo organista, Celeste Dávila, pudo cubrir.⁸⁸

Y cuando las cosas parecían ir poco a poco mejorando, y sin estar expuestos los motivos, en uno de los registros de salarios de 1737 se apuntó que a Vera, “no se le libró... organista tercero, hasta el día 2 de agosto que se le borró la plaza. 16 pesos, 4 reales, 1 grano”.⁸⁹ Vera dejó de asistir a su

⁸⁴ *Ibidem*, Libro X, 13 de julio de 1736, Fol. 68v.

⁸⁵ *Ibidem*, Libro X, 4 de agosto de 1736, Fol. 69f.

⁸⁶ *Idem*. También véase Sección Gobierno, serie Parroquias/Catedral: Libramientos de maestros y sirvientes, exp. 21, caja 4, 1717-1739.

⁸⁷ Los “puntos” eran las faltas que el apuntador registraba en su *lista de asistencia* que luego reportaba al tesorero para efectos de pago, del mismo modo en que se registraban las faltas y asistencias en los llamados “cuadrantes de coro”. AHAG, véanse las cajas de “cuadrantes de coro” en proceso de inventario.

⁸⁸ AHAG, Sección Gobierno, serie Parroquias/Catedral: Libramientos de maestros y sirvientes, exp. 21, caja 4, 1717-1739.

⁸⁹ *Idem*.

cargo, fue borrado de la plaza y se le retiró el salario de cien pesos que tenía asignados,⁹⁰ el cual no era tanto por la plaza de tercer organista, sino por la inversión que en él se hacía para convertirlo en primer organista.

Por razones que no son muy claras en los documentos consultados hasta ahora, Clemente Dávila resultó expulsado de la plaza de segundo organista en enero de 1738,⁹¹ y doce meses después se volvió a presentar ante el cabildo para solicitar su antiguo puesto, que le fue negado señalándole que “en este asunto se le imponga perpetuo silencio”.⁹² Esta cita revela la gravedad que debió haber tenido el motivo de su expulsión. La situación fue aprovechada por Vera, apoyado por el organista Zamora, y nuevamente fue nombrado interino de la plaza sin dejar de insistir en la titularidad. En este plan, la asistencia a la escoleta jugó un papel fundamental pues, además de la instrucción necesaria, tuvo que cumplir con las asistencias que se requerían y por lo cual el cabildo le otorgaba una ayuda económica nada despreciable.

Parece que la competencia era intensa con otros organistas que aspiraban a cubrir la vacante, incluso con algunos venidos de la ciudad de México, como fue el caso de Diego de Reina, quien después ocupó la plaza de segundo organista.⁹³ Hacia finales de ese año (1739) aún no se había cubierto la plaza y el cabildo ordenó que la siguiera cubriendo ínterin Felipe de Vera, “con la obligación de ir a la escoleta, y dentro de un año, o antes si se hallare suficiente, haya de venir a examen en vista del cual se determinará señalarle renta o despedirlo”.⁹⁴ Parecía que se trataba de una última oportunidad para Vera.

En enero de 1741 se le fijó la fecha para su examen, y de eso dependería seguir en su puesto de músico de la catedral. Tendría que estar presente el maestro de capilla, José Rosales, el organista mayor, Zamora, y que éstos “informen debajo de juramento sobre la suficiencia de dicho Vera, y se traiga para determinar sobre el aumento de salario que pide”.⁹⁵ Finalmente

⁹⁰ AHAG, Actas de cabildo, Libro X, 2 de agosto de 1737, Fol. 79v.

⁹¹ El registro de nómina del primer tercio de 1738 (enero-abril) señala que a Dávila se le pagó “hasta 29 de enero en que se despidió, 16 pesos, 2 reales, 4 granos”: AHAG, Sección Gobierno, serie Parroquias/Catedral: Libramientos de maestros y sirvientes, exp. 21, caja 4, 1717-1739.

⁹² AHAG, Actas de cabildo, Libro X, 27 de enero de 1739, Fol. 97v. En noviembre de este mismo año, Dávila volvió a insistir en vano; véase sesión del 21 de noviembre de 1739, Fol. 122f.

⁹³ *Ibidem*, Libro X, 23 de octubre de 1742, Fol. 178f.

⁹⁴ *Ibidem*, Libro X, 29 de diciembre de 1739, Fol. 125v.

⁹⁵ *Ibidem*, Libro X, 3 de enero de 1741, Fol. 146f.

le fue aplicado el examen y obtuvo la titularidad de la plaza de segundo organista, además de lograr el aumento de sueldo a “ciento cincuenta pesos” anuales (ganaba cien), aunque no se libró de la “precisa obligación de asistir a la escoleta y venir a examen dentro de seis meses o antes si se hallare suficiente”.⁹⁶ Si bien en lo musical mostró notables adelantos, a la hora de asignarle el aumento de salario la votación fue encontrada al interior del cabildo y se requirió, incluso, la participación del obispo, Gómez de Parada. La votación indicaba que le fueran otorgados doscientos pesos de salario (es decir, aumento del cien por ciento), pero fue precisamente el obispo quien votó por que “no se le diera toda la renta de doscientos pesos, sino que para que procure adelantar se le subiera alguna cantidad”.⁹⁷ La compleja relación entre capitulares y obispo tiene aún muchos elementos que deben ser investigados, como se señaló en el capítulo anterior. En los asuntos referentes a la dotación de la capilla musical fueron, si no constantes, sí recurrentes los conflictos por determinar cómo se harían las cosas para un mejor funcionamiento: a quién se contrataba y a quién no, quién obtendría un aumento de salario y a cuánto ascendería, entre otras diferencias de pareceres.

Dejando por ahora la historia de Vera, casi a la par de él otros dos músicos que habían sido monaguillos solicitaron plaza de cantores que estaban vacantes por muerte de sus titulares. Pedro Nolasco de Estrada y Juan Antonio Cruz fueron admitidos en abril de 1735. Nolasco “en la plaza de cantollanista... con salario de ciento cincuenta pesos cada año”, mientras que a Cruz se le dio la “plaza de músico de canto de órgano con cien pesos de salario”.⁹⁸ Y asumiendo la firme idea de formar una agrupación coral e instrumental de una calidad sobresaliente, el cabildo sentenció de la manera característica que lo venía haciendo en estos años: aclaró que otorgó a Estrada y a Cruz estos

nombramientos y asignación de salario con calidad expresa y obligación de que uno y otro hayan de asistir todos los días a la escoleta, y dentro de *un año* comparecer a nuevo examen y a los *dos años* ejecutar lo mismo, con apercibimiento que de no asistir a dicha escoleta, a más de echárseles puntos, se les borrarán las plazas.⁹⁹

⁹⁶ *Ibidem*, Libro X, 27 de enero de 1741, Fol. 147f.

⁹⁷ *Idem*.

⁹⁸ AHAG, Actas de cabildo, Libro X, 29 de abril de 1735, Fol. 45f.

⁹⁹ *Idem*. El subrayado es mío.

Esta vigilancia y condicionamiento sobre ellos permaneció por un par de años más. Luego de realizar un examen de suficiencia, los capitulares no quedaban del todo convencidos y les volvían a dar la tarea de continuar su preparación.¹⁰⁰ Llama la atención la disposición del cabildo guadalajareño a apostar por un programa de preparación de músicos de mediano plazo, contrario al hecho de exigir, si se lo proponían, la excelencia de músicos de manera rápida acudiendo a buscarlos en otras catedrales. Esto revela la fe que las autoridades tenían en los recursos locales aun cuando la falta de dinero y la fuga de músicos representaron frecuentes problemas.

En estos casos de larga preparación es donde florecieron aquellos músicos que pasaron algunos años en el servicio catedralicio. Debo destacar en abono a mi hipótesis que los músicos que florecieron en la capilla no fueron músicos consagrados traídos de otras ciudades con una carrera ya elaborada y reconocida, sino que fueron precisamente estos que produjo la escoleta y que se aferraron (algunos desde niños) a esta perseverante vía local de instruirse y de opositar las plazas hasta alcanzarlas, no sólo como un proyecto de las autoridades catedralicias, sino también como proyectos personales de quienes vieron en la música un medio de subsistencia, con el plus de saberse servidores de Dios en la música litúrgica. Esta nueva política fue la propuesta por el obispo, Juan Leandro Gómez de Parada (1735-1751), quien había exigido esta característica mano dura al papel de la capilla en los oficios y la liturgia en general.

La postergación de los exámenes a causa de la salida del organista Zamora y, en conjunto, la disfunción del grupo y su instrucción, hicieron al obispo emitir una disposición en 1738 en el sentido de depurar el conjunto y despedir a quienes no presentaran un compromiso real con la catedral, pues consideraba que se invertía mucho dinero en los músicos y algunos de ellos parecían no tomar en serio la carrera musical.¹⁰¹ Esto fue motivado a raíz de un reporte que el propio maestro de capilla, José Rosales, presentó

¹⁰⁰ *Ibidem*, Libro X, 6 de agosto de 1737, Fol. 80f.

¹⁰¹ En 1746, el cabildo eclesiástico de la catedral de México también expresó que era necesario “renovar los elementos de la capilla, ofreciendo plazas a nuevos músicos y cantores y jubilando a los *inválidos e ineptos*; y por eso acuerda que los impedidos no asistan al coro por lo que *embarazan*...” En Jesús Estrada, *Música y músicos... op. cit.*, p. 127. Subrayados en el original, con citas de actas capitulares de la catedral metropolitana.

al prelado, seguramente ante su propia dificultad para atender la escoleta y producir nuevos músicos capaces. El cabildo expresó que

...en orden a la ineptitud que él [maestro de capilla] experimentaba en los monaguillos actuales por defecto de voces para el servicio del coro, y ser irremediable respecto de la crecida edad en que se hallaban... más no lográndose por este impedimento el trabajo de la enseñanza, mandaron que todos los que no estuvieren aptos ni dieran esperanzas para el fin del servicio del coro en el ejercicio de la música, se despidan, y los que en su lugar y en adelante se hubieren de recibir, sea con la aprobación y aceptación del ilustrísimo señor obispo, propuestos por dicho maestro, y que dichos monaguillos estén sujetos a la corrección, orden y disciplina del sacristán mayor, y a falta de éste, a la del sacristán menor.¹⁰²

Este nuevo e importante proceso de depuración empezó por los cantores monaguillos y luego pasó al resto de los instrumentistas, especialmente porque entre 1739 y 1743, así como se despidió a varios y otros renunciaron, se contrataron diversos músicos de primer ingreso y con poca experiencia, lo cual hizo mayor la exigencia de obligarlos a asistir a la escoleta y desarrollar su habilidad. Hasta cierto punto, esta forma de disciplinar a los músicos, que parece un tanto improvisada, es precisamente por no contar con un Colegio de Infantes, de ahí que sobre la marcha las autoridades tuvieron que implementar formas que fueran cada vez más eficaces en la producción de músicos “suficientes”.

Algo que empieza a ser notorio es una mayor intervención del obispo en los asuntos de la capilla musical, cuando antes sólo en situaciones extraordinarias era requerida su votación. Gómez de Parada tuvo fama de ser ordenado en su gobierno, además de haber destacado como hábil diplomático en las negociaciones con el cabildo,¹⁰³ del que formaba parte su hermano Ginés Gómez de Parada. Seguramente este factor, y el ser oriundo de esta ciudad, influyeron en gran medida en la relación que entabló con los capitulares, misma que fue menos tirante que en gobiernos anteriores.

La llegada de este obispo, pues, marcó nuevas disposiciones. Luego de ser examinados los monaguillos y algunos músicos el dictamen del cabildo fue con-

¹⁰² AHAG, Actas de cabildo, Libro X, 5 de febrero de 1738, Fol. 86f.

¹⁰³ Manuel Romero de Terreros y Vinent, *Apuntes biográficos del Ilustrísimo señor D. Juan Gómez de Parada*, México, Tipografía de la viuda de F. Díaz de León, succ. 1908, p. 12.

tundente: por considerarlos “no aptos” se despidieron a seis cantores “*intotum*”, entre ellos Pedro Nolasco de Estrada; a Antonio de Orozco se le rebajaron cien pesos de los doscientos que tenía de salario; a Cristóbal de Argüello se le rebajaron cincuenta y su salario quedó en doscientos.¹⁰⁴ En cambio, a Juan Antonio Núñez se le aumentaron veinticinco pesos, aunque le agregaron el compromiso de enseñar a tocar el bajón a un niño.¹⁰⁵ A Cristóbal Gallardo se le señaló “que prosiga tocando los tres instrumentos que obtiene y enseñando a un muchacho, y a Joaquín de Guevara que aprenda a tocar el violón...”¹⁰⁶ Los jóvenes a quienes tenían que enseñar seguramente eran alumnos de la escoleta o cantores.

Como puede notarse: los exámenes siempre registraron movimientos de la agrupación musical y algunos de estos miembros regresaban para pedir ser examinados de nuevo, con la esperanza de conseguir un lugar en el conjunto aunque fuera con poco salario; estando dentro, su ascenso –carrera musical– dependería de su desarrollo en la escoleta.

Algunos de los músicos contratados en esta etapa (1739-1743) fueron Miguel de la Peña, Ignacio de Aguiar y Saucedo y Juan Antonio Pamplona. De la Peña “con la condición y calidad de que haya de asistir a la escoleta y a tocar el órgano los días que por el señor presidente de coro se le mandare, y si quisiese libertarse de la asistencia de la escoleta sea pidiendo examen para que se reconozca su suficiencia”.¹⁰⁷ A Saucedo le fue otorgada la plaza hasta mayo de 1741, pues tuvo que mejorar algunos detalles en el canto.¹⁰⁸ Otro de los admitidos como cantor tenor en este periodo (en 1743) fue Pedro Casillas.¹⁰⁹ Al año siguiente también se contrató a “Pedro Molina, natural de Málaga”, con el asombroso salario de “trescientos pesos en cada un año”,¹¹⁰ algo inusual para alguien que no tuviera otra responsabilidad que la de sólo tocar su instrumento.

Un punto que queda pendiente es el de la salida de tantos músicos en este periodo, es decir, los motivos que tuvieron para dejar la agrupación de

¹⁰⁴ Los otros despedidos fueron Joaquín Juárez, Francisco Javier, Sebastián de los Reyes, Luis Montes, Pedro Jiménez y Juan de Valdivieso. AHAG, Actas de cabildo, Libro X, 19 de agosto de 1738, Fol. 90v.

¹⁰⁵ *Idem*.

¹⁰⁶ *Idem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*, Libro X, 23 de febrero de 1740, Fol. 129v.

¹⁰⁸ *Ibidem*, Libro X, 18 de mayo de 1741, Fol. 153f.

¹⁰⁹ *Ibidem*, Libro X, 18 de enero de 1743, Fol. 180f.

¹¹⁰ Desde enero de 1744 fue aceptado como músico (no especifica la plaza pero sí tocaba el órgano), aunque hasta abril llegó a la ciudad y se integró a la capilla luego de hacer “demostración de su

manera que la tarea de reintegrarla fue complicada para quienes estuvieron al frente de la responsabilidad. Posiblemente fueron causas económicas, pero lo interesante sigue siendo detallar tales causas. Estos músicos fueron una nueva generación de ministriles a quienes se les aplicó uno de los exámenes más duros para determinar en qué medida estuvieron aprovechando su estudio en la escoleta. Esto fue parte del mencionado proceso que he llamado *de profesionalización*, del que si bien no se tienen los datos puntuales de los contenidos de estos exámenes, sí denotan un alto rigorismo en las exigencias de los capitulares hacia los músicos. Es un problema de fuentes el que hasta ahora no se pueda saber más a fondo sobre los métodos de enseñanza, o bien, sobre estas revisiones que periódicamente se hacían a la capilla, pero es indudable que fueron efectivas en el sentido de que, hechos los exámenes, esta corporación musical modificaba su formación y marcaba un reinicio con sangre nueva y compromisos replanteados.

Examen a la capilla: evaluar el aprovechamiento de la escoleta (1744)

Si el examen que habían anunciado los capitulares y el obispo se pospuso hasta 1744,¹¹¹ seguramente fue debido a que, por orden del obispo Gómez de Parada en 1740 el edificio del Colegio Seminario¹¹² que albergaba la escoleta en ese momento, se derribó y luego se “reedificó en mayor escala”,¹¹³ lo cual debió haber tardado dos o tres años.

Llegado el momento del examen el proceso tomó varios días. Previo a ello los alumnos se aplicaron intensamente en la escoleta pues recordaban que habían sido admitidos con el compromiso de perfeccionarse, y algunos de aprender a tocar otros instrumentos, refiriéndose a los cantores. Fueron días y semanas de tensión para los músicos estudiantes. Y no precisamente por el calor, pero seguro que de sus rostros brotaron gotas de sudor como copiosas notas sobre un pentagrama. Aparte del maestro de capilla y el de escoleta, Carrillo, se nombraron como sinodales en el examen a Francisco

suficiencia” con la que se concretó su aceptación (AHAG, Actas de cabildo, Libro X, 16 de abril de 1744, Fol. 194v).

¹¹¹ El anterior examen se aplicó sólo al conjunto de cantores en 1738, véase *supra*.

¹¹² El Colegio se encontraba en la “plazuela de la Soledad”, donde hoy está la Rotonda de los jaliscienses ilustres. AHAG, Actas de cabildo, Libro X, 17 de enero de 1738, Fol. 85f.

¹¹³ Romero de Terreros y Vinent, *Apuntes biográficos... op. cit.*, p. 12.

Morillo, sochantre, y a Zamora, “quienes lo ejecuten [estando] presentes los señores Casasola, Mercado y Velázquez”.¹¹⁴

Al iniciar el mes de mayo se realizaron las primeras revisiones, y en la sesión de cabildo del día de 16 se ordenó que comparecieran los maestros y dieran razón de lo que había ocurrido. “Y habiendo comparecido dijeron que José Pamplona y Pedro Casillas han asistido a dicha escoleta; que Juan Antonio Núñez, Ignacio Saucedo y Miguel Peña, no han asistido si no es tal cual vez”.¹¹⁵ Se ordenó entonces que en las siguientes audiciones, a los examinadores se les recibiera “juramento que hicieron por Dios nuestro señor y la señal de la santa cruz, so cuyo cargo prometieron usar fiel y legalmente el cargo de examinadores, y decir según su leal saber y entender el estado en que se hallan cada uno de los sujetos examinados”.¹¹⁶

Son las actas de cabildo los únicos documentos que conozco hasta ahora que registran estos exámenes, lo cual nos habla del carácter altamente prioritario y privado, sin la presencia de público y sin apelación de ningún tipo. El reporte que los sinodales presentaron al cabildo fue como lo muestra el siguiente esquema:

- De Saucedo, concluyeron que estaba “totalmente incapaz”.
- Peña, estaba “mediano en la música y canto figurado” aunque debía mejorar y estar apto, aunque no “para tocar el órgano”.
- Pamplona, era “suficiente en la música y tocar el violón de cuatro”, pero por la “rispidez de su voz” se le pidió que no cantara y que mejor “prosiga tocando dicho violón de cuatro y se aplique a tocar órgano...”¹¹⁷
- José Canal, de quien ya dijimos que era arpista y se estuvo preparando en el órgano (caso similar al arpista José de Aguirre, véase *supra*), “fueron de sentir no estar apto para el órgano, ni poderlo estar en

¹¹⁴ AHAG, Actas de cabildo, Libro X, 17 de octubre de 1743, Fol. 187v. Los citados eran racioneros; Sebastián Feijoo Centellas era el chantere, mientras que Carlos de Casasola lo fue en 1753; véase Eucario López, “El cabildo de Guadalajara”, en *Anuario de la Comisión Diocesana de Historia del Arzobispado de Guadalajara*, México, D.F., Ed. Jus, 1968, pp. 183-197.

¹¹⁵ AHAG, Actas de cabildo, Libro X, 16 de mayo de 1744, Fol. 198f, 198v.

¹¹⁶ *Idem*.

¹¹⁷ Se refiere al violonchelo de cuatro cuerdas, que los hubo de cinco y de seis, como algunas violas; véase Randel, *Diccionario Harvard...* *op. cit.*, pp. 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*, México, D.F., UNAM, 2009.

mucho tiempo, y así relevarse de tocarlo y que toque sólo el arpa.” Se había perdido la esperanza de un Canal-organista.

- Pedro Casillas, fue condicionado a que si quería mantener su lugar en la capilla, debía estudiar y ser examinado “dentro de seis meses de canto llano, y el figurado dentro de un año”.
- Juan Antonio Núñez, no asistió al examen “por estar agonizando su mujer”; se pidió entonces al maestro de capilla, organista y sochantre, lo examinaran después.
- Joaquín Guevara,¹¹⁸ que estaba “recibido con obligación de aprender violón”, explicó que no cumplió el compromiso “por no haber tenido instrumento, ni dádosele por la Iglesia”, entonces resolvieron que podría “aplicarse a tocar flauta dulce”.
- Cristóbal Gallardo, por estar enfermo no había cumplido el compromiso de enseñar a “un muchacho a tocar el clarín”, y que “luego que esté sano se llame y se le haga cargo”.¹¹⁹

Cabe señalar que entre los asuntos tratados en la sesión de ese día, 16 de mayo, el referido a los músicos fue el más extenso y el que más tiempo llevó a los capitulares arreglar, además de que el secretario lo registró con más detalle en el acta que otros asuntos. Si bien los exámenes eran ya algo familiar en la escoleta, éste revestía especial importancia puesto que era la reacción a una crisis al interior de la capilla y su escuela, tal como había sido la depuración de los cantores en 1738. Esta acción examinadora reunió no sólo a los músicos, sino también a algunos altos dignatarios del cabildo eclesiástico.

Una vez presentadas estas observaciones por parte de los especialistas, correspondió luego a los capitulares establecer las medidas y sanciones

¹¹⁸ El caso de Guevara llama la atención porque, luego de haber sido admitido como cantor en junio de 1725, fue en agosto de 1738 cuando se le obligó a “aprender a tocar el violón”, y seis años después –1744– le fue examinada nuevamente esta obligación. Se le pidió aprender la “flauta dulce”, y en enero de 1749 se le obligó a “que aprenda a tocar el arpa”, de manos de Pedro José Bernárdez de Rivera, arpista venido de la catedral de la ciudad de México (AHAG, Actas de cabildo, Libro XI, 4 de enero de 1749, Fol. 47v), hasta que en julio de 1750 fue nombrado “ayudante de maestro de escoleta”, que lo era el compositor Rueda, como lo mencioné en el apartado anterior (AHAG, Actas de cabildo, Libro XI, 3 de julio de 1750, Fol. 65v.). En febrero de 1752 estuvo entre los examinadores de los aspirantes a la plaza de organista mayor; (AHAG, Actas de cabildo, Libro XI, 11 de febrero de 1752, Fol. 94f). Debo destacar el hecho de que en más de cuarenta y cinco años de servicio, Guevara nunca llegó a ser maestro de capilla titular.

¹¹⁹ AHAG, Actas de cabildo, Libro X, 16 de mayo de 1744, Fol. 198f, 198v.

que se señalarían a los músicos. Esto se presentó en la sesión del 6 de junio de ese año. A diferencia del examen aplicado a los cantores, en el que varios fueron despedidos por “estar ineptos”, muchos de los ahora revisados permanecieron en su cargo, aunque debido a que todavía necesitaban desarrollar sus habilidades musicales el principal movimiento se registró en la nómina salarial: Ignacio Saucedo, de los ochenta pesos que tenía de salario, quedó con sesenta; Miguel Peña, se le rebajó el cincuenta por ciento de su salario: de doscientos le quedaron cien; Juan Antonio Núñez, de cincuenta pesos le quedó en veinte.¹²⁰ A estos tres músicos les fue claramente señalado que tendrían que continuar perfeccionándose en el canto figurado. La única manera de deshacerse de la obligación de asistir a la escoleta, era demostrando su adelanto en un examen que ellos mismos podrían solicitar cuando se sintieran capaces de aprobarlo.

La especie de beca que mencioné líneas arriba, en este examen fue retirada a algunos que se beneficiaban de ella, es el caso del arpista José Canal, quien había estado recibiendo ciento cincuenta pesos de salario, con la condición de aprender a tocar el órgano en la escoleta, y al haber resultado “no apto para el órgano”, se ordenó que se le rebajaran cincuenta pesos y que “quede sólo de arpista” con cien pesos.¹²¹

Cuando les fueron notificadas a los músicos estas medidas ya tenían asignados sus nuevos salarios puesto que les empezó a correr desde el primero de mayo de ese año. Otra resolución dictada fue que el bachiller Fonseca, quien era celador del Colegio Seminario, debía “apuntar las faltas de éstos, y al tiempo de ajustarse la cuenta de los tercios,¹²² remita a la contaduría dicho apunte, y por el trabajo que dicho bachiller ha de tener, se le asigne por los señores jueces hacedores alguna ayuda de costa...”¹²³

Los resultados de los exámenes parecen no haber dejado contentos a los capitulares, pues en los meses siguientes hicieron nuevas contrataciones procurando siempre a multi-instrumentistas, además de un nuevo maestro de escoleta que la pudiera atender de manera exclusiva. Fue entonces que

¹²⁰ *Ibidem*, Libro X, 6 de junio de 1744, Fol. 199v, 200f.

¹²¹ *Idem*.

¹²² Es decir, antes de que se diera el pago a los músicos, correspondiente al último tercio del año, el cual se pagaba hacia finales de agosto.

¹²³ AHAG, Actas de cabildo, Libro X, 6 de junio de 1744, Fol. 199v, 200f.

se presentó el episodio del mencionado Pedro Velázquez y José Carrillo¹²⁴ (véase *supra*), lo cual no terminó por funcionar. La escoleta, y en consecuencia la capilla, no estaban teniendo un resultado óptimo, un notable desempeño que dejara tranquilos y satisfechos a los capitulares, era necesario echar mano de otros recursos como el de proporcionar mayores rentas y estímulos tanto a maestros como a practicantes, entre otras estrategias.

Cuadro 2: Cuadrante de coro de 1744, después de haber realizado el examen general a los músicos de la capilla y estudiantes de la escoleta.

Músico	Plaza	Observaciones
José Rosales	Maestro de Capilla	
Francisco Fregoso	Capellán	
Nicolás Machain	Capellán	
Juan Manuel Tinajero	Capellán	
José Solórzano	Capellán	
José de la Parra	Capellán	
Francisco Domínguez	Capellán	
José Sánchez de Porras	Capellán	
Juan Ignacio de Moya	Capellán	
Francisco Morillo	Sochantre y organista	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
Pedro Molina	Organista	Natural de Málaga. Despedido en marzo de 1745
Pedro Pablo Velasco	Organista	No ocupó la plaza
Diego de Reina	Organista	
Antonio Zamora	Primer Organista y maestro de escoleta	
Cristóbal de Argüello	Músico	Fue nombrado maestro de capilla interino en 1736
Andrés Galindo	Músico	En 1734 solicitó, sin éxito, crear la plaza de "segundo sochantre". Siempre insistió por la sochantría

¹²⁴ *Ibidem*, Libro X, 20 de octubre de 1744, Fol. 204f.

Ventura Casillas	Músico	Quedó ciego en 1732. No siguió ejerciendo pero siguió registrado en el Cuadrante de coro por estar jubilado
Lorenzo Bravo	Músico	
Manuel Núñez	Primer bajón	Segundo bajón; nombrado primer bajón en abril de 1742
Antonio de Orozco	Músico	
José de Aguirre	Músico	Arpista
Cristóbal Gallardo	Violón, clarín y bajón	
Joaquín Guevara	Músico	
Miguel Placeres	Músico	Llegó a ser maestro de capilla hacia 1769. Compuso varias obras.
Manuel de Sierra Vargas	Músico	Vino de la catedral de Puebla
Miguel Peña	Músico	"canto figurado"
José Pamplona	Violón de cuatro	
Juan Francisco Argüello	Violín y violón	
Antonio Nicolás	Sacabuche, oboe y bajón	
Ignacio Saucedo	Músico	"canto figurado"
Pedro Antonio Casillas	Tenor	
Juan Antonio Núñez	Cantor	Canto llano y figurado
Manuel Cleofas	Músico	
José Carrillo	Violín, oboe y maestro de escoleta	Fue despedido en octubre
José Canal	Arpa	Intentó sin éxito tocar el órgano. Fue despedido en octubre

Fuente: AHAG, Cuadrante de coro 1744.

Después del extenuante examen, la capilla quedó conformada como se muestra en el cuadro 2; podemos notar que el número de ministriles y cantores siguió manteniéndose elevado como venía siendo en los años anteriores. 27 músicos y nueve capellanes de coro, sin incluir a los monaguillos, que algunos de ellos se preparaban como cantores. Esto puede ser síntoma de que la escoleta haya estado respondiendo a las necesidades del conjunto

musical, de manera que la *decencia* y el *decoro* del culto no se vieran afectadas, según era la preocupación de las autoridades.

* * *

En el siglo XVIII, la escoleta catedralicia se convirtió en el organismo del que dependió la preparación total de los músicos y cantores del recinto religioso y de la ciudad. Las autoridades habían establecido un horario en el que los aprendices tenían que asistir y debía estar cuidadosamente diseñado para no entorpecer las otras actividades que, tanto religiosos como músicos, tenían durante la semana. Así se procedió también en el caso del *espacio* donde operó esta corporación, que varias ocasiones se dispuso fuera trasladada a las instalaciones del Colegio Seminario, en donde también encontró la misma dificultad que presentaba en la catedral: la sonoridad de las prácticas que llegaba a incomodar a los moradores. El canto individual y coral, así como la ejecución de instrumentos, que implican las prácticas y los ensayos, requería de un espacio diseñado especialmente para una escuela de música. Fue esto un constante problema que la escoleta enfrentó y que seguramente también influyó en sus recurrentes crisis.

Tanto la escoleta como la capilla musical fueron proyectos sociales de la catedral que complejizaron el organigrama de las corporaciones de gobierno eclesiástico, toda vez que ambas exigían no sólo rentas, sino el reconocimiento de sus miembros como elementos esenciales del prestigio y decoro de la ciudad. Ser parte de ellas significaba que sus músicos habían ya superado una serie de requisitos. Pero además, estas corporaciones musicales eran parte de una organización social catedralicia que en cierto modo revelaba, por una parte, las aspiraciones de crecimiento cultural (y cultural) de un cabildo eclesiástico, y por otra, el ejercicio del poder, capacidad y autonomía que éste tenía para desarrollarlo a su manera.

Otras escoletas

Del mismo modo en que en el capítulo anterior señalé la consagración de otras catedrales del reino en términos comparativos con la de Guadalajara, en este breve apartado pretendo señalar la existencia de otras escoletas, sujetándome a las fuentes que hasta ahora tengo disponibles, con el fin de

destacar la relevancia de la escoleta en otros medios más allá de los muros de la catedral. En Valladolid se fundó uno de los colegios más importantes e interesantes en cuanto a instrucción musical se refiere, que si bien no fue una institución dedicada exclusivamente a ello, el testimonio de algunas alumnas indica que el principal atractivo del mismo era la enseñanza musical.

El Colegio de Santa Rosa María de Valladolid se fundó en agosto de 1743 por iniciativa del obispo de Michoacán, Francisco Pablo Mattos Coronado,¹²⁵ y desde un principio fue voluntad del prelado que tuviera “escoleta”, es decir, instrucción musical especializada, aun cuando el objetivo principal de la institución no fuera el formar músicos, sino impartir la doctrina cristiana a las niñas. Junto con esta enseñanza se impartía la lectura, escritura y rudimentos de aritmética, además de una serie de actividades “mujeriles” como costura, bordar, hilar, tejer, entre otras.

Quien mayormente impulsó la idea del desarrollo musical del Colegio fue el vicario superintendente, el prebendado Francisco Xavier Vélez de Guevara, quien desde los primeros años de funcionamiento procuró que la instrucción musical no faltara. Incluso la “escoleta de música” logró tener una época de esplendor gracias precisamente a que Vélez legó de manera exclusiva para ese propósito una fuerte cantidad de dinero, con la

...condición que ellos ha de obligarse a la conservación y perpetuidad de la referida Escoleta de Música costeano en ella dos maestros, por lo menos, que sean peritos en el arte y a todo juicio, como conviene y exigen las circunstancias graves que en el caso intervienen [...] y pueda distribuirse en la compra de cuerdas, papeles de música, y demás utensilios que la tengan siempre y lo mejor que se pueda bien surtida, para que no por falta de estas cosas dejen de aprender las niñas aquellos para que fueren más inclinadas y a propósito...¹²⁶

Destinar fondos suficientes para cubrir las necesidades de la práctica musical, además de que para la manutención del colegio contribúan “parroquias, notarías y jueces eclesiásticos”, la convertía en una institución privilegiada

¹²⁵ Gloria Carreño A., *El Colegio de Santa Rosa María de Valladolid. 1743-1810*, México, D.F., Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, Departamento de Investigaciones Históricas, 1979, p. 37.

¹²⁶ Carreño, *El Colegio de... op. cit.*, p. 133.

donde la instrucción de la música parece haber estado bien atendida. Según el estudio realizado por Bernal, en 1939,¹²⁷ la enseñanza de la música tuvo especial interés pues así lo demuestra “la calidad de esas composiciones, no podía haber duda que una tal práctica no era de simples, aunque entusiastas aficionados, sino de quienes cultivan el arte con seriedad y solicitud”.¹²⁸ Aun cuando la citada historiadora Carreño podría disentir un poco de esta afirmación, lo cierto es que la atracción para que algunos padres de familia llevaran a sus hijas al colegio era precisamente que en éste “hay escoleta de música diaria”, como fue el caso de Manuel Márquez, relojero de Valladolid, quien decidió ingresar a su hija, “Josefa [quien] se inclina a la música” y que en la escoleta “podrá ser instruida en poco tiempo”.¹²⁹

Si bien este colegio vallisoletano no era una entidad de enseñanza musical de manera exclusiva, parece que el tener esta instrucción en sus cátedras le dio cierto reconocimiento al grado de que el propio Bernal considera que este colegio fue para Valladolid lo que fueron para “Europa los primitivos *Conservatorios*”.¹³⁰

El hecho de haber mantenido una relación cercana entre músicos que iban de Michoacán hacia Guadalajara, evidencia esta importancia de la escoleta michoacana, aunque a diferencia de la escoleta catedralicia guadalajarense, las colegialas de santa Rosa estaban destinadas a cubrir las necesidades de los conventos una vez instruidas en la música, o bien, en eventos musicales particulares y familiares, pues es sabido que las mujeres no podían participar en los servicios religiosos a menos que se tratara de un convento femenino.¹³¹

Otra escoleta vallisoletana es precisamente la de la catedral, misma que, recuperando lo que apunta Mazín, hacia finales del siglo XVII debió haber tenido un papel fundamental en cuanto a la conservación del “patri-

¹²⁷ Bernal Jiménez, El archivo musical... *op. cit.*

¹²⁸ *Ibidem*, p. 11. *Cfr.* Carreño, El colegio de... *op. cit.*, el nivel de educación musical no sobrepasó el objetivo de crear intérpretes, tanto en los instrumentos como en el canto. Si bien, el Colegio legó a la posteridad una cantidad considerable de escritos musicales de gran calidad, ninguno de estos fue hecho por las colegialas, sino comprados para su interpretación”, pp. 133-134.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 10.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 11. Subrayado en el original.

¹³¹ Aurelio Tello, “Hacia una geografía de la música virreinal”, en Roberto García Bonilla, *Visiones sonoras. Entrevista con compositores, solistas y directores*, México, D.F., Siglo XXI-Conaculta, 2001, p. 227: “Hacia la segunda mitad del siglo XVIII se inicia la incursión de la mujer, tanto en la iglesia como en el teatro, pero es propiamente en el siglo XIX cuando se consolida su par-

monio musical” refiere, es decir, a la “consolidación de una escuela local” en la que se formaban músicos de los alrededores del obispado.¹³² Consideremos también que, como quedó dicho en líneas arriba, el maestro de capilla Martín Casillas implantó en Guadalajara la manera de trabajar de la escoleta michoacana, por lo que seguramente encontraremos muchas similitudes entre ambas al ser las dos catedralicias.

Por los años que iniciaba este Colegio de Santa Rosa María de Valladolid con su escoleta (1743), la de la catedral de Guadalajara iniciaba también una etapa que auguraba los resultados que ahora conocemos y que sabemos fueron productivos, aunque tal punto no sea tema de esta investigación por ahora (posterior a 1750). Lo que sí es menester destacar es que las constituciones con las que funcionó el Colegio de Santa Rosa en sus inicios, fueron las mismas que rigieron el Colegio de Niñas de San Diego de Guadalajara¹³³ que había sido fundado hacia 1713. En este colegio tapatío también se practicó la enseñanza musical pues las autoridades solicitaban músicos a la capilla catedralicia para el ejercicio, quienes se encargaban de formar a sus propias “maestras cantoras” y “organistas”.¹³⁴

El propio deán de la catedral guadalajareense, Ginés Gómez de Parada, hermano del obispo, en la “diligencia” que realizó en 1765 a dicho colegio visitó detalladamente todos los espacios de la institución educativa: “porterías, tornos, confesionarios, coro alto, *escoleta*, refectorio...”¹³⁵ El objetivo era verificar el funcionamiento acorde a las constituciones establecidas; luego de la inspección “declaró no haber hallado cosa alguna digna de reforma y corrección...”¹³⁶

Del mismo modo en que las actividades de las niñas de San Diego, como las de Santa Rosa de Valladolid, estaban claramente señaladas y dis-

tipicación en los servicios religiosos. La presencia de las mujeres en los grupos vocales estaba restringida a los conventos de monjas”.

¹³² Mazín, *El Cabildo catedral...* *op. cit.*, pp. 239-240.

¹³³ Carreño, *El Colegio de...* *op. cit.*, p. 132.

¹³⁴ AHAG, *Colegio Niñas de San Diego de Alcalá*, Sección Justicia, Serie Obras asistenciales, 1714-1806, caja 1, exp. 48.

¹³⁵ AHAG, *Colegio Niñas de San Diego de Alcalá. Diligencias practicadas por el señor doctor don Ginés Gómez de Parada, deán de esta Santa Iglesia Catedral en la visita local y secreta del Colegio de Niñas de San Diego de Alcalá de esta ciudad*, Sección Gobierno, Serie Obras asistenciales, 1765, Caja 1, exp. 23.

¹³⁶ *Idem.*

tribuidas a lo largo del día según sus constituciones,¹³⁷ las actividades musicales estaban reguladas y cada alumna tenía su tarea bien definida, como la aprendiz de canto y las organistas, que desde corta edad como 14 años estaban ya preparadas para cumplir con el compromiso de los servicios religiosos, en lo que a su parte musical se refiere.

Dentro de los gastos “indispensables” erogados por el colegio tapatío que implicaban la compra de cera, vino, pensiones de colegialas, manutención y demás, estaba el de pagar a un “maestro de escoleta”, quien hacia finales del siglo XVIII percibía cincuenta pesos por sus servicios de instrucción.¹³⁸ Si bien en momentos el colegio pudo contar con una instrucción autosuficiente impartida por alguna maestra ya con experiencia, al carecer de ella no se escatimaba en pagar a un instructor que por lo regular era siempre un músico de la capilla catedralicia.

Breve conclusión

Si hemos presentado la manera en que la escoleta guadalajareense se desarrolló, incluso desde inicios de la ciudad en el siglo XVI, fue por mi interés en aclarar que: si bien la abordé como una entidad formal dedicada a crear y preparar músicos, esta institucionalización fue resultado de un proceso largo que se consolidó en el siglo XVIII, cuando la catedral asumió la impartición de la ciencia musical no sólo a sus propios músicos sino a la sociedad tapatía (como hacía la Iglesia en la impartición de otras áreas del conocimiento). Además, fue necesario aclarar algunas dudas y llamar a cada cosa por su nombre: un Colegio Seminario no es una escoleta en sí, ni un Colegio de Infantes tampoco, aunque la terminología en ocasiones pueda generar confusión. Si partimos de la idea de que las lecciones de música que se impartían en colegios, conventos, templos, parroquias y demás, eran llamadas “escoleta”, la escoleta catedralicia se distinguió de todas éstas precisamente por convertirse en una *escuela* dedicada exclusivamente a la enseñanza musical; pasando de ser, entonces, de una *lección* a una *institución*, con una mayor responsabilidad considerando que no había otra de este tipo en la ciudad y tal vez en todo el reino neogallego.

¹³⁷ AHAG, *Colegio Niñas de San Diego de Alcalá. Reglas y constituciones*, Sección Justicia, Serie Obras asistenciales, 1714-1806, caja 1, exp. 37.

¹³⁸ AHAG, *Colegio Niñas de San Diego de Alcalá. Plan que manifiesta las rentas fijas y gastos indispensables del colegio de Niñas de San Diego de la ciudad de Guadalajara*, Sección Justicia, Serie Obras asistenciales, 1714-1806, caja 1, exp. 43.

Capítulo III

La capilla de música



1. LOS PRIMEROS TIEMPOS

Definición y tareas

La constitución de la capilla musical como tal representó un avance importante en la música catedralicia, pues para lograrla se contó con músicos y cantores pagados exclusivamente para ese fin. Estos músicos formaron un grupo diferenciado dentro de toda la gama de actividades al interior de las catedrales, y en cuanto al culto se refiere, su participación estuvo marcada por la tarea de hacer lucir con el máximo decoro los oficios y la liturgia en general, sea por el conjunto de cantores, el órgano o los músicos en general, sin entender la ejecución musical como mero adorno de la actividad litúrgica, sino como parte de ella, aunque esta idea pudo haber sido diferente en la mente de los canónigos.

La capilla musical¹ de la catedral de Guadalajara era por excelencia el conjunto de músicos y cantores que estaban al servicio de la actividad litúrgica y que seguía las normas establecidas por las altas autoridades eclesiásticas.² Este conjunto musical estaba dirigido por el “maestro de capilla”, músico responsable de su funcionamiento quien a su vez se apoyaba en otros músicos (sochantre, maestro de escoleta...) para la preparación y perfeccionamiento del conjunto. A este “maestro” dedicaré un apartado más adelante.

¹ Nos referiremos a ella simplemente como “capilla”, haciendo alusión al conjunto de músicos, a menos que se especifique otro significado.

² Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española. Siglo XVIII*, tomo 4, Madrid, Alianza Música, 1985, p. 24.

Los cantores que señalamos como parte de la capilla eran distintas voces (tiple, alto, tenor y bajo) que interpretaban “canto de órgano” (polifonía) junto con los instrumentistas. A este grupo de cantores llamaré “cantores de la capilla” o simplemente “cantores”, y en ellos entran los llamados “seises” de los que hablé en el capítulo anterior y que eran preparados por dicho maestro. Pero existía otra agrupación de cantores: “capellanes de coro”, que eran cantantes pagados que estaban bajo la dirección del sochantre y por lo regular eran clérigos que se encargaban de interpretar el canto llano.³ Si bien estos capellanes no podemos decir que estaban fuera de la capilla, sí se distinguían de ésta. También a éstos dedicaré un breve apartado al final de este capítulo.

Esta capilla ejecutaba la música de las funciones litúrgicas, tanto las fijas (Navidad, Asunción, San Pedro...) como las móviles (Semana santa, Corpus...) además de las funciones ocasionales como defunciones y misas de aniversario u obras pías encargadas por alguna persona, sea dentro de la catedral o fuera de ella. Su calendario litúrgico de actividades era bastante cargado; una de las funciones en las que tanto el grupo coral como el instrumental tenían constante participación era en los maitines de las Horas canónicas,⁴ maitines que podían ser para diferentes festividades (San José, Santa Teresa, Asunción, Navidad...). La composición de responsorios para los maitines, así como villancicos para Navidad, u otras celebraciones, era una de las principales exigencias a los maestros de capilla. El inventario de música de la catedral da noticia de una importante producción de responsorios de varios compositores y en todas estas ceremonias la capilla tenía participación, sea la totalidad de sus músicos o parte de ellos.

En el principio...

No es la intención hacer una historia amplia y detallada del establecimiento de las capillas de música catedralicias en Nueva España, pero valga lo siguiente

³ Cfr. Lucero Enríquez y Raúl Torres “Música y músicos en las actas de cabildo de la catedral de México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 70, México, D.F., UNAM, 2001, p. 203.

⁴ Son las fracciones de tiempo en que se divide el día litúrgico: Maitines (a la media noche), laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas, con duración de tres horas cada bloque (“hora”), cubriendo las veinticuatro horas del día. En cada *hora canónica* se tiene que rezar, y al hacerlo, era obligatoria la asistencia a la catedral en los maitines, laudes y vísperas. Véase <http://ec.aciprensa.com/l/liturhoras.htm>, consultada el 8 de enero de 2010.

como un breve antecedente para tener idea de cómo llegó esta capilla a la catedral neogallega del siglo XVIII. Como quedó dicho en el capítulo anterior, el establecimiento y colonización de América exigió la rápida sistematización de los recursos usados para tal empresa, lo cual incluía, entre otras cosas, la enseñanza de la música como un medio eficaz para el dominio y la conversión de los indios. En este sentido, la creación de agrupaciones musicales al interior de los templos y catedrales fue fundamental; pero dado el desconocimiento de la cultura americana y sus formas de organización, así como lo desconocido del territorio por los conquistadores, muchos aspectos fueron improvisándose sobre la marcha y otros simplemente requirieron muchos años para lograr madurar y finalmente concretarse, como fue el caso de la construcción de varias catedrales, incluyendo la guadalajarenses.

Seguramente los primeros grupos de instrumentistas para el servicio divino de la catedral fueron poco desarrollados, pues no era fácil encontrar músicos con experiencia en un mundo apenas poblado por europeos. Hacia 1569-70 Guadalajara tenía alrededor de “cincuenta vecinos españoles”,⁵ refiriéndose a familias, lo cual podría equivaler a unos trescientos españoles, más los indígenas de los pueblos aledaños, esclavos, mulatos y mestizos, que probablemente sumen en total no más de tres mil.⁶

Se trataba pues de una agrupación musical incipiente en la que coro y órgano acompañaban los oficios y la liturgia en general. Poco a poco se fueron sumando otros instrumentos de manera que la capilla musical quedó establecida años después, entre 1569 y 1572. Por un lado, así lo demuestra un interrogatorio hecho en la Real Audiencia de la ciudad para formular los méritos del clérigo Alonso Vélez Sarmiento, en el que dice fue el primer maestro de capilla de la catedral guadalajarenses. El informe, por el que Vélez pretendía una merced real, muestra que fue “mozo de coro” en la catedral de México y años después fue “traído a esta santa iglesia catedral de Guadalajara para maestro de capilla de ella”, habiendo servido la plaza por “trece años a esta parte, poco más o menos, el cual ha hecho y ejercido el oficio con mucho contento, así de los señores prelados obispos, del deán y cabildo, audiencia real

⁵ Joaquín García Icazbalceta, *Colección de documentos para la historia de México*, Segunda edición facsimilar, tomo II, México, D.F., Porrúa, 1980, p. 494.

⁶ Véase Van Young, *La ciudad y el campo... op. cit.*, pp. 43-44. Van Young no confía mucho de estos iniciales datos demográficos.

y ciudad y vecinos de ella, mostrando siempre mucha habilidad...⁷ Por otra parte, las actas capitulares de Guadalajara registran que Vélez Sarmiento fue contratado en 1572, al mismo tiempo que era admitido como sochantre.⁸ Sea la fecha que fuere, los primeros años de vida de la capilla fueron dirigidos por Vélez, y según algunos testimonios de vecinos, a él se le debe “que nos ha traído a ella música de españoles” además de haber compuesto obras y “enseñado muchos discípulos así en el canto llano como en el canto de órgano, e con su industria se ha ilustrado mucho el servicio de la dicha iglesia...”⁹ Es también pues, el precursor de la enseñanza de la música catedralicia.

Ante la naciente y débil situación económica de la catedral y del reino en general, no se contaba aún con el personal suficiente para atender todas las necesidades de la catedral, de ahí que en estos primeros años tendría que depender en gran medida de otras catedrales como la de México, Puebla o incluso la de Sevilla, en España.¹⁰ Por causas económicas, el sostenimiento de esta capilla fue imposible en algunos años; se canceló en septiembre de 1581, y luego de restablecerla se volvió a despedir a los músicos en agosto de 1596¹¹ debido a que el rey revocó “la donación de las novenas que tenía hecha a la iglesia y que montaban en esos tiempos cerca de tres mil pesos”,¹² de los

⁷ AGI, Guadalajara 47, *Informaciones: Alonso Vélez Sarmiento*, 4 de diciembre de 1582, Expediente 34, Fol. 1f-16f. El subrayado es mío. De esta cita se deduce que Vélez fue contratado alrededor de 1569.

⁸ AHAG, Actas capitulares, Libro II, 11 de abril de 1572, Fol. 72v. *Cfr.* Pareyón, *La música de la catedral... op. cit.* Señala que “la instalación oficial de la capilla musical de la catedral se llevó a cabo en 1569 [...] nombrándose maestro de capilla al peninsular Alonso Vélez Sarmiento”, p. 102.

⁹ *Idem.*

¹⁰ Hay que tomar en cuenta 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”, y seguramente este hecho determinó que la relación entre las catedrales novohispanas y la peninsular se prolongara por muchos años más. (Por lo menos para el caso de México, lo que se hizo en esta fecha -1546- fue elevarla de diócesis a arquidiócesis); Ver Gonzalo Roldán Herencia, “La música eclesiástica en Nueva España según documentos papales”, en María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, España, Editorial Universidad de Granada, 2007, p. 280.

¹¹ Alberto Santoscoy, *Obras completas*, tomo II, Guadalajara, Jalisco, México, UNED, 1986, p. 661. Los músicos de la capilla de Puebla también fueron despedidos por motivos económicos y “por no haber maestro de capilla”, en Montserrat Galí Boadella, “La fundación del Colegio de Infantes de Puebla en su contexto histórico artístico”, en *Memoria del 1º Coloquio Musicat: Música, Catedral y Sociedad*, México, DF., UNAM, 2006, p. 248.

¹² Santoscoy, *Obras completas*, *op. cit.*, p. 661.

cuales una parte se destinaba para el pago de los músicos, adquisición de instrumentos y demás requerimientos del conjunto. En algún momento entre 1603 y 1605, el rey había cambiado de parecer y volvió a dar los novenos que había quitado a la mitra, de manera que la capilla musical nuevamente pudo funcionar. El citado De la Mota y Escobar señala que la “renta del obispado... no llega a ocho mil ducados de Castilla”, lo que generaba que “por sí sola no pudiera sustentar capilla de música, ni tuviera ornamentos ni plata de altar y coro, si su majestad no la socorriera con real liberalidad haciéndole merced como siempre hacer de sus dos novenos que de los diezmos de este obispado le pertenecen”.¹³

Si bien ante la falta de recursos económicos la música y los músicos eran lo más amargamente sacrificado de entre todos los elementos rituales de la liturgia, eran también los primeros en restablecerse una vez subsanada la carencia económica.

La capilla y coro participaba de los oficios y de algunas fechas especiales como Corpus Christi, Navidad y Todos los santos. En estas y otras festividades concurrían los feligreses y se hacían procesiones así como también se entonaban salmos al interior de la catedral, donde la breve capilla contaba ya con instrumentos como “cornetas”, bajones, sacabuches, chirimías y el órgano, instrumentos considerados por la musicología como “antiguos”, utilizados durante los siglos XVI y XVII en Nueva España, y “abandonados paulatinamente a lo largo del siglo XVIII”,¹⁴ a excepción del órgano que se siguió utilizando hasta la actualidad. En contrapartida a los instrumentos “antiguos” estarían los “modernos”, que fueron introducidos lentamente entre el siglo XVII y XVIII y llegaron para quedarse: violín, viola, oboe, trompa, clarín, flauta travesera... y otros de uso temporal como el arpa. La variedad instrumental entonces, hacia aquellos iniciales años de la colonia aún no era muy amplia y destacaba por ser aerófona.

Siglo XVII

Para el siglo XVII, pese a que se tienen pocas noticias de la actividad musical catedralicia, podemos señalar que hacia la primera mitad del siglo la capilla plenamente establecida contaba con cantores e instrumentistas, así como un

¹³ De la Mota y Escobar, Descripción geográfica de... *op. cit.*, p. 25.

¹⁴ Marín López, Tradición e innovación... *op. cit.*

chantre preparado con conocimientos musicales. Guillermo López fue clérigo de la iglesia y había sido “mozo de coro y acólito capellán”, además de “buen músico”, y precisamente por esta virtud “sirve la chantría de la dicha iglesia [de Guadalajara]”.¹⁵ López era uno de los pocos músicos que hasta ese momento habían hecho carrera no sólo eclesiástica sino musical al interior de la catedral, y además ostentaba el cargo de chantre no sólo como un título dignatario sino avalado por sus conocimientos musicales. Seguramente fue uno de los pocos casos en que un chantre era docto en música, como debía ser, según lo señalaba el Concilio Vaticano y el Provincial Mexicano.¹⁶

Otro importante músico de la capilla fue Juan Antonio de Carmona, clérigo, organista y sochantre, quien entre sus aspiraciones estaba siempre el ser propietario de una canonjía de la catedral guadalajarenses.¹⁷ Carmona en distintas ocasiones solicitó al rey una prebenda; su adelanto en música era tal que, como sochantre, llegó a sustituir las ausencias del maestro de capilla quien por esos años todavía lo era el citado Vélez Sarmiento.¹⁸

En 1621, entre los músicos figuraba Alonso de Espinosa como organista, quien por sus servicios recibía de salario “sesenta pesos y cuatro tomines de oro común”¹⁹ por cada tercio del año, es decir, ganaba alrededor de doscientos pesos al año, más obvenciones y otros estipendios por las funciones en las que participaba.²⁰ Algunos de los músicos que están registrados en la nómina de pago son Gaspar de Alfaro, Juan de Arteaga (“indio bajonero”) y Juan Marín, de quienes no se menciona cuál era el instrumento que tocaban.²¹ Aun así podemos considerar que para la consolidación de la capilla aún faltaban algunos años puesto que estamos hablando de alrededor de 10 músicos, poca variedad de instrumentos y un mayor desarrollo de la música de canto llano.

¹⁵ AGI, Indiferente 3000, 1609-1645, *Pretendientes a prebendas y curatos*, Exp. 31, Fol. 1f-2v.

¹⁶ Véase primer y segundo capítulos.

¹⁷ AGI, Indiferente 3000, 1609-1645, *Pretendientes a prebendas y curatos*. Exp. 98, Fol. 1f-2v.

¹⁸ *Ibidem*. También del mismo legajo el Expediente 109.

¹⁹ AHAG, Sección Gobierno, Serie parroquias/Catedral, 1603-1683, caja 1, Expediente 23, 1621, Fol. 5f.

²⁰ Las obvenciones eran las ganancias eventuales por ceremonias de funerales u otras en las que participaba la capilla. Lucero Enríquez y Raúl Torres en su estudio concluyeron que “las obvenciones representaban casi la mitad de los ingresos anuales de cada miembro de la capilla”, en *Música y músicos... op. cit.*, p. 185.

²¹ AHAG, Sección Gobierno, Serie Parroquias/Catedral, 1603-1683, caja 1, Expediente 23, 1621, Fol. 1f-5f.

La segunda mitad del siglo planteó algunas novedades interesantes en la capilla aunque muchas cosas se seguían haciendo como en años anteriores: cuando faltaban músicos para cubrir ciertas plazas algunos ministriles sacaban provecho de sus cualidades y virtudes musicales y llegaron a ocupar más de un cargo en la capilla, como tocar más de un instrumento, cantar en el coro, dirigir o instruir a los menos avanzados. Algunos de los cantores o instrumentistas tenían capacidades para restaurar los libros de coro, incluso para pintar las letras capitulares, tarea por la que también cobraban una importante suma. Joseph Suárez fue uno de los que además de tocar en la capilla cobró dos sueldos más: cien pesos “de sochantre y cincuenta de capellán”,²² sumando en total doscientos pesos al año; del mismo modo en que Matías Zamorano fue contratado para “tocar la corneta”, y después se le solicitó que tocara el “bajoncito”, por lo que llegó a ganar doscientos pesos anuales.²³

En la capilla también participaron “músicos indios”, algunos de ellos habiendo ganado el puesto luego de hacer oposición, lo cual evidencia que su permanencia en ella era exclusivamente por sus dotes y talento musical. Los registros documentales de estos ministriles son escuetos y parcos pues sólo los registran como “músicos” o “ministriles”, y con ello se imposibilita el conocer con mayor claridad y precisión cómo estaba constituida la capilla catedralicia; y peor aún: en ocasiones queda la duda si se refieren a instrumentistas o a cantores. Juan Diego, era un “indio músico” quien hacia 1654 ganaba “cincuenta pesos cada año”.²⁴ Otro “indio músico tenor”, Miguel, de quien no registraron su apellido, ganaba por sus servicios “cuarenta y cinco pesos en reales”.²⁵ Esta importante participación del grupo indígena entre los ministriles y cantores fue más reducida hacia el siglo XVIII, principalmente en el conjunto coral pues el cabildo prefería que “los que hubieren de entrar en los ministerios de tales voces, hayan de ser españoles y personas decentes”.²⁶

Uno de los indígenas organistas que tuvo la catedral en esta segunda mitad del siglo XVII fue Felipe Mauricio, quien llegó de Lagos en 1642

²² AHAG, Actas de cabildo, Libro VII, 13 de noviembre de 1654, Fol. 47f. En pocos años Suárez ocupó la plaza de maestro de capilla.

²³ *Ibidem*, Libro VII, 8 de junio de 1657, Fol. 82f.

²⁴ *Ibidem*, Libro VII, 1 de diciembre de 1654, Fol. 48f.

²⁵ *Ibidem*, Libro VII, 7 de octubre de 1659, Fol. 94.

²⁶ AHAG, Actas de cabildo, Libro VIII, 22 de agosto de 1719, Fol. 170f-171f. En 1715, las cuentas presentadas por Andrés Lázaro, mayordomo de la fábrica, registran salarios de varios músicos indígenas y mulatos: Juan Fernández, “indio músico bajonero”; Juan de Arteaga, “mulato músico”. AHAG, Gobierno, Catedral/Fábrica, 1715, exp. 21, caja 4, (serie parroquias), Fol 13v y 18f.

y permaneció en la organistía hasta 1691. Lo admitieron con ciento cincuenta pesos de salario y le fue prestada una casa propiedad de la mitra. Los capitulares pronto descubrieron las habilidades del indígena organista y hasta un hogar le facilitaron para su estancia en la ciudad, además de darle “veinte pesos [más] para que traiga a su mujer”. A Mauricio lo habían contratado por segunda vez en 1643 “por la necesidad que tiene esta Santa Iglesia de organista, y *el que hoy está no es apropiado*”,²⁷ lo cual nos da idea de las destacadas capacidades de este organista indígena. Todavía en 1666 los eclesiásticos le volvieron a facilitar otra casa de su propiedad, que en ese entonces estaba habitada por Melchor de los Reyes, “indio campanero”, pero que se le pidió salir de ella debido a que “es ocasionada por los mulatos indios que allí se juntan a juegos y otras cosas ilícitas y ofensas de Dios”.²⁸

Es importante y valiosa esta situación de la participación del grupo indígena, no sólo por la composición étnica de la capilla, sino de la ciudad, pues el formar parte del conjunto musical catedralicio los hacía residentes de la capital neogallega, ampliándose así la diversidad de las prácticas culturales citadinas. Este tema de la participación de músicos indios, sin duda deberá ser analizado con más detalle en otra investigación de manera que nos dé mayor claridad de la fisonomía de la Guadalajara dieciochesca y el papel de los diferentes grupos sociales que la componían.

En el aspecto de la instrumentación en la capilla, el bajón, y por supuesto el órgano, seguían siendo uno de los instrumentos más utilizados, tal vez debido a que era difícil conseguir voces graves, de modo que el bajón acompañaba al “coro de voces polifónicas doblando o sustituyendo a línea del bajo”, del mismo modo en que se hacía en la catedral de Sevilla por esos mismos años y hasta el siguiente siglo.²⁹ Otra razón por la que este instrumento tuvo especial importancia fue que “en tiempos de adviento y cuaresma era el único permitido para apoyar el canto, ya que por razones

²⁷ AHAG, Actas de Cabildo, Libro VI, 11 de agosto de 1643, Fol. 249v. El subrayado es mío. El organista que “no es a propósito” es Francisco Suárez, quien ocupó la plaza sólo de mayo a julio de 1643, periodo que Mauricio tuvo que regresar a Lagos por motivos familiares. AHAG, Sección: Gobierno, Serie: Parroquias/San Juan de los Lagos, Año: 1630-1765, caja: 1, 5 de junio de 1641.

²⁸ AHAG, Actas de cabildo, Libro VII, 16 de octubre de 1657, Fol. 85f.

²⁹ Rosa Isusi Fagoaga, *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 volúmenes). Tesis Doctoral por la Universidad de Granada, dirigida por la Dra. María Gembero Ustároz, Granada, 2003, p. 99.

litúrgicas los demás debían callar”.³⁰ Otros bajoneros de la capilla fueron Pedro Zepeda, que tras su muerte fue nombrado por bajonero su hijo homónimo, en 1666; Nicolás Román “clérigo presbítero músico”, y el mencionado Zamorano, quien además del bajón tocaba la “corneta”.³¹

La instrumentación seguía siendo más o menos la misma con la que había iniciado la capilla en el siglo XVI: cornetas, bajones y bajoncillos, sacabuches, chirimías y el órgano. Entre las novedades del fin del siglo XVII e inicio del siguiente, fue la introducción de nuevos instrumentos, consecuencia de la fuerte influencia italiana que se fue imponiendo,³² lo que a su vez generó un cambio estilístico en las composiciones musicales, aspecto que queda fuera de mi estudio privilegiando en gran medida las nuevas formas de relaciones entre músicos y autoridades eclesiásticas.

Otro cambio interesante al interior de la capilla empieza a notarse hacia esta segunda mitad del siglo: los músicos son, en cantidad, cada vez menos clérigos y más seglares. Esto explica que a estos ministriles no se les otorguen (ni tampoco lo pretendan) prebendas como raciones o medias raciones, o bien, dignidades como arcedianatos o chantrías, que eran cargos exclusivos para clérigos. Esto puede explicar en parte también que la chantría llegara a convertirse en una prebenda a la que podía aspirar un clérigo con una sólida carrera eclesiástica aunque no fuera docto en música, de modo que las supuestas funciones musicales que tendría que cumplir se las confiara al sochantre y al maestro de capilla.

2. EL SIGLO XVIII

Evolución de la capilla

Pasando por los maestros de capilla Vicente de Sosa Lambas, Joseph Suárez, Jerónimo de Quiróz, hasta llegar a Martín Casillas, hacia el fin del siglo XVII, y a la par con esta especie de “seglarización” de la capilla musical, ésta tuvo un rostro diferente de cara a la profesionalización de la actividad

³⁰ Glosario de términos musicales, en *Proyecto Musicat: Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, en línea: <http://musicat.unam.mx/modules.php?op=modload&name=Glosario&file=index>, consultado el 2 de enero de 2010.

³¹ AHAG, Actas de cabildo, Libro VII, 12 de enero de 1666, Fol.125f.

³² Aurelio Tello, *Hacia una geografía... op. cit.*, p. 224.

musical, apoyada principalmente por la escoleta dirigida por Martín Casillas, según lo planteé en el capítulo anterior. Los nuevos instrumentos como el arpa, violín, violón... ampliaron considerablemente el número de ministriles en la capilla, además de que el número de cantores fue paulatinamente aumentando para poder atender las diferentes celebraciones, incluso teniendo que repartirse cuando en ocasiones tenían que salir a dar servicio a otros templos. La creación de la plaza de “ayudante de sochantre” desde 1655, que recayó en el clérigo Miguel Mendoza, fue un claro indicio del aumento de actividad musical al interior de la catedral.³³ Este cargo de ayudante también lo tuvo temporalmente el mencionado Suárez.

Los cuadrantes de coro de 1700 y 1701 registran a treinta y ocho personas como las asistentes al coro entre capellanes, acólitos, monaguillos,³⁴ seises y músicos (sin contar a los capitulares). En el cuadro III se reproduce parte de estos cuadrantes y ahí se registra a los músicos con que contaba la capilla al iniciar el siglo XVIII, de lo que debemos destacar el uso del arpa, en el músico Francisco Jaso (1700), que no se había tenido en años anteriores, aunque en las catedrales de México y Puebla sí se venía empleando. Son en total veintiún músicos y en algunos de ellos no se especifica el instrumento que ejecutaban. El cuadro respeta en gran medida el orden en que aparecen los ministriles y los otros sirvientes en el cuadrante que se conserva en el archivo de la catedral de Guadalajara, aclarando que los primeros de la lista son los capitulares, que intencionalmente fueron omitidos en este cuadro.

Cuadro 1: Músicos, cantores y sirvientes del Coro de la catedral de Guadalajara (1700-1701)

Músico	Plaza	Observaciones
Martín Casillas	Maestro de capilla	Fallece en 1719
Pedro Camacho	Capellán	Capellán de coro
Tomás Guerrero	Capellán	“
Ignacio Cordero	Capellán	“
Pedro Beltrán	Capellán	“

³³ AHAG, Actas de cabildo, Libro VII, 18 de junio de 1655, Fol. 54v.

³⁴ En varias actas del cabildo eclesiástico se registran órdenes de los capitulares de que incluso los monaguillos y sacristanes recibieran clases de canto de parte del sochantre, de ahí que en ocasiones también a ellos se les refiriera como “cantores”.

Francisco Fregoso Torres	Capellán	“
Juan Salvador	Tiple	
José Bernardo Casillas	Tiple	Hijo de Martín Casillas, lo sustituyó en el cargo
Marcos de Torres	Capellán y músico	No especifica instrumento.
Antonio Gutiérrez	Capellán y músico	“
José Moreno Matajudíos	Sochantre y músico	Tenor. Llegó de Valladolid en 1674
José Benítez	Sochantre	
Marcos de Ávila (o Dávila)	Organista y Músico	No especifica instrumento además del órgano
Pedro Gutiérrez	Registrador y músico	En 1708 era sochantre
Buenaventura Casillas	Músico	No especifica instrumento
Francisco de la Cruz	Músico	“
Sebastián de la Paz	Músico	“
Nicolás Guzmán	Músico	“
Gregorio Calderón	Músico	“
Nicolás Rodríguez	Músico	“
Sebastián de Castañeda	Músico	“
Francisco Luis	Bajón	
Pedro López de Sosa	Bajón	
Juan Isidro	Bajón	
Sebastián García	Sacabuche	
Luis de Villavicencio	Bajoncillo	
Juan Marcos Sebastián	Corneta	
Francisco Jaso	Arpa	Al parecer es el registro más temprano de arpa en la capilla
Lorenzo de Aguiar	Monaguillo	
José Moreno	Monaguillo	
Miguel Tello	Monaguillo	Llegó a ser tenor, y sochantre en 1729
Pedro Saucedo	Monaguillo	
Agustín de Esquivel	Monaguillo	
Miguel de Orozco	Monaguillo	
José Ortiz	Monaguillo	

Pedro de Villavicencio	Monaguillo	
Juan Gómez	Monaguillo	
Antonio López	Monaguillo	
José de Campos	Monaguillo	
José López	Monaguillo	

Fuente: AHAG, Cuadrantes de coro, 1700-1701; Actas del Cabildo Eclesiástico.

Esta cantidad de músicos y sirvientes pocas veces vista en años anteriores, se debió en parte a un aparente auge económico en el que tuvo que ver la aportación de los novenos que correspondían al rey, para concluir la construcción de la catedral luego de que fuertes temblores la habían dañado en la segunda mitad del siglo XVII.

La capilla no tuvo un número de músicos fijo ni estable, y en años siguientes aumentó un poco más hasta fluctuar entre los 20 y los 28 ministriles incluyendo a los capellanes de coro. En el caso de los monaguillos, por su parte, se debe aclarar que el número de ellos (estando en servicio) llegó a ser de máximo nueve, aunque en el cuadro III se registran doce, pero algunos de estos sólo permanecieron en la capilla por algunos meses. De cualquier manera eran cantores en potencia pues la mayoría de ellos recibía instrucción musical e incluso llegaban a hacerse acreedores de una ayuda en pesos para poder continuar con sus estudios musicales.

El recién llegado obispo Camacho y Ávila, luego de revisar el estado en que se encontraba el personal con el que contaba para gobernar la diócesis, solicitó al rey en 1708

...aumentar el número de las prebendas (pues *hay renta suficiente*) para que el culto divino esté más bien servido, porque las epístolas, por no haber medios racioneros, las cantan los capellanes de coro, donde faltan estos al cumplimiento de su obligación, y así sucede estar dos o más prebendados enfermos o gozando de sus recles³⁵ suelen quedar muy pocos en el coro.³⁶

³⁵ Refiere a sus vacaciones.

³⁶ AGI, Guadalajara 216, 1703-1715, *Aumento de prebendas en la catedral de Guadalajara*, carta del obispo Camacho y Ávila al rey, 25 de marzo de 1708, Fol. 1v-2f. El subrayado es mío.

El arzobispo obispo envió al rey un pormenorizado informe de las cuentas que se tenían en años anteriores, así como el número de prebendados que había, de manera que concluía que ahora se tenían mayores rentas y menor número de capitulares, por lo que fácilmente podría aumentarse el número de éstos.

En cambio, estos capitulares no estaban muy conformes con el número de músicos en la capilla, pues en sede vacante en 1713 dieron cuenta al monarca de que “el número de músicos y sirvientes de la iglesia es mucho y sus salarios tan competentes que sólo los de maestro de capilla y dos sochantres importan cada año como mil y quinientos pesos”.³⁷ El hecho de que el cabildo expresara no estar satisfecho con lo que consideraba un crecido número de músicos era debido a los dineros que ello requería (que según su parecer era muy elevado),³⁸ pues es de considerar que el decoro en la liturgia era algo que siempre se procuraba sobre cualquier cosa. Y como un importante dato comparativo: hacia 1649, la catedral de Puebla invertía en su capilla musical catorce mil pesos anuales; la de la ciudad de México lastaba cinco mil pesos,³⁹ mientras que la guadalajarenses, si damos fe a la anterior cita, estaría gastando alrededor de tres mil quinientos pesos anuales, pues a lo invertido en el maestro de capilla y los sochantres habría que añadir al resto de los ministriles, cantores, los capellanes de coro, maestros de escoleta y los organistas.⁴⁰

Con poco o suficiente renta, hacia 1712 la capilla catedralicia ya contaba con dos violones más y se siguieron empleando instrumentos de los llamados antiguos como cornetas y sacabuches, según se aprecia en el cuadro IV. Sobre la ayuda económica que el rey dio a los capitulares de la catedral, en 1713, estos expresaron que

fue tan urgente que si no la hubiese impetrado se hallara hoy sin la perfección y lustre que se debe como a según da por situada en ciudad, cabeza de reino, y sin el decoro que corresponde a la prerrogativa de tener por patrón a su majestad (que Dios guarde)

³⁷ AGI, Guadalajara 214, 1694-1726, *Fábrica de la Iglesia Catedral de Guadalajara*, 17 de diciembre de 1713, Fol. 99f-99v.

³⁸ En realidad, esta diferencia de opiniones entre cabildo y obispo remite al mencionado conflicto entre ellos generado desde el momento de su llegada a la diócesis (1707), como lo comenté en el capítulo primero.

³⁹ Gembero Ustárriz, María, El mecenazgo musical de Juan de Palafox... *op. cit.*, p. 466. Cita a Robert Stevenson, *Music in Mexico*, (1952).

⁴⁰ Pendiente quedará este otro estudio económico, indagando con precisión los gastos de la capilla catedralicia.

cuyo propio timbre entre los demás soberanos del orbe es el de monarca católico y la imponderable liberalidad con que expende los reales tesoros de sus erarios en la grandeza en los templos de sus dominios y en el mayor aumento del culto divino.⁴¹

De este modo, la capilla experimentó un importante cambio con la apertura de nuevos timbres (instrumentos) que la llevaron a una nueva exploración sonora, según se muestra en el cuadro IV.

Cuadro 2: Algunos de los instrumentos de la capilla de la catedral de Guadalajara en la primera mitad del siglo XVIII

Músico	Instrumento	Observaciones
Antonio de Aguiar	Músico	1708
Agustín de Esquivel	Músico	1708
Juan Salvador	Segundo sacabuche	1712
Juan Quinto	Violón	1712
Agustín Lorenzo	Cornetero	1712
Sebastián García	Cornetero	1712
Juan Pedro	Bajoncillo y bajón grande	1718
Joaquín Juárez	Corneta	1719
Juan Antonio Félix	Bajón	1719
	Sacabuches	1719. El cabildo ordenó “se hagan” dos más
Sebastián de los Reyes	Violón	1712
Marcos Garzón	Corneta, violón, arpa mayor y órgano	1720
Manuel Núñez	Bajón	1721
Cristóbal Gallardo	Violín, oboe y clarín (clarinete)	1723/1734
Joaquín de Guevara	Cantor, violón, flauta dulce y arpa.	1725 -1752
Marcos Garzón	Clavicémbalo	En 1726 el cabildo adquirió uno nuevo
José de Aguirre	Arpista	1732: Se le ordenó aprender a tocar el arpa. 1736: Fue arpista mayor

⁴¹ AGI, Guadalajara 214, 1694-1726, *Fábrica de la Iglesia Catedral de Guadalajara*, 17 de Diciembre de 1713, Fol. 100f.

Antonio Zamora	Órgano, arpa, violón y violín	1726
Pedro Jiménez	Bajo	1726
Gaspar de los Reyes	Bajonero	1727
Sebastián Garzón	Bajonero	1728
Francisco Javier	Corneta y bajoncillo	1729
Joaquín Juárez	Corneta	1737
Santiago Billoni	Violín	1737
Juan de Valdivieso	Violín (o contralto?)	1737
Juan Antonio Núñez	Bajón	1738
Juan Francisco Argüello	Violón	1742
Antonio Nicolás	Bajón	1742
José Canal	Arpa	1743
José Carillo	Violín y oboe	1743

Fuente: AHAG, Actas del Cabildo Eclesiástico; Cuadrantes de coro de 1710-1744.

Cuando la escoleta contaba con un buen número de practicantes y producía músicos “suficientes” (en calidad y en cantidad), en ocasiones sucedía que la capilla podía rechazar solicitudes de plazas de músicos, en algunos casos sin dar explicación (sólo un: “no ha lugar”), mientras que en otros, como el caso de Antonio Nicolás que tocaba sacabuche y oboe, ofreció sus servicios pero el cabildo le negó la solicitud “por no haber por ahora necesidad en ella [en la capilla] de los instrumentos de que usa”.⁴²

Lo cierto es que la contratación de músicos no siempre fue algo sencillo; si bien durante del ministerio de Martín Casillas fue algo poco problemático, después llegó a representar serios problemas que en algunas temporadas fueron más fuertes que en otras. Pero como lo expuse en los capítulos anteriores: la crisis económica de los años treinta y cuarenta generó serios problemas de efectividad tanto en la capilla como en la escoleta, principalmente en la escasez de ministriles y la tarea de reclutar nuevos y prepararlos para el servicio musical.⁴³

⁴² AHAG, Actas de cabildo, Libro X, 6 de junio de 1730, Fol. 109f.

⁴³ En 1736 murió el maestro de capilla Bernardo Casillas, y por esas fechas el cabildo llegó a tratar puntualmente sobre las plazas de “maestro de capilla, tenor, contralto y sochantre sacerdote que necesita esta Santa Iglesia”; AHAG, Actas de cabildo, Libro X, 6 de mayo de 1737, Fol. 76f.

La estabilidad de la capilla se experimentó nuevamente una vez pasada la crisis económica y depurado el conjunto con el examen de 1744, además de haber destinado mayores rentas a las plazas⁴⁴ y haber contratado a una nueva generación de músicos, entre los que se encontraba Francisco de Rueda, compositor que llegó a Guadalajara en 1750 para hacerse cargo de la capilla. Curiosamente, en el mismo barco que viajó de la vieja España a la Nueva, viajó también el prestigiado músico italiano Ignacio Jerusalén.⁴⁵

Sobre la dotación de instrumentos musicales (1720-1742)

En cuanto a la instrumentación en la capilla se descubren algunas cosas interesantes. La dotación de instrumentos musicales con los que la catedral contaba estaba separada en dos bloques: los instrumentos utilizados en la capilla para ejecución a la hora del culto, y los utilizados en la escoleta para la instrucción. No existe evidencia clara de la adquisición de un considerable lote de instrumentos para renovar la capilla y la escoleta antes de 1729, aunque los libros de cuentas señalan que sí se adquirieron algunos de manera esporádica a lo largo de estos años. En 1720, bajo el decanato de Miguel Núñez de Godoy, se compraron por treinta y cuatro pesos “dos bajones y sacabuches” y se mandó hacer un atril para la escoleta.⁴⁶ Tres años después, en una sesión de cabildo en la que se propuso realizar una revisión tanto a músicos como a los instrumentos con los que contaba la catedral, se ordenó que

el maestro de capilla traiga razón a este muy ilustre señor venerable deán y cabildo de todos los músicos e instrumentos de que hoy en día se compone la capilla, expresando en su conciencia los que son necesarios, los que útiles y de mayor lustre a la iglesia de la capilla, los que superfluos, así de voces como instrumentos; qué voces

⁴⁴ Véase Mazín, *El cabildo catedral...* *op. cit.* En el caso vallisoletano dice: “Fue por lo tanto el salario, el principal medio para elevar la calidad en todos los niveles de la capilla”, p. 239.

⁴⁵ 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 el artículo de Gembero Ustároz, “Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): Estudio preliminar”, en María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico...* *op. cit.*, pp. 18-58.

⁴⁶ AHAG, “*Cuentas dadas por el señor deán doctor don Miguel Núñez de Godoy de lo que fue a su cargo perteneciente a la fábrica espiritual y material de esta Iglesia*”, Sección Gobierno, Serie Secretaría, Año 1720-1738, Caja 1, Expediente 6, Ficha 6, sin foliar.

necesita la capilla para su complemento y si sabe que haya algunos a propósito para ello y de las que necesita. Y en esta providencia convinieren sus señorías...⁴⁷

El reporte arrojó que era necesario renovar la instrumentación pero, como muchos de los asuntos que he planteado, esta resolución tardó años en materializarse. La dotación de instrumentos siempre fue un problema al que se enfrentaron los músicos que no podían adquirirlos por cuenta propia, como lo vimos en el caso de Joaquín Guevara. Fue hasta 1729 cuando el cabildo acordó la adquisición de nuevos instrumentos, en los siguientes términos:

Y pasando a conferir sobre lo propuesto por Juan Antonio Félix, bajonero de esta Santa Iglesia, en orden a los instrumentos que pide para el mejor [funcionamiento] del coro por estar ya muy maltratados los que hoy sirven. Dijeron que informando el maestro de capilla y el de la escoleta ser así, que dichos instrumentos están ya maltratados, se remita por ellos a la ciudad de México y para ello se despache libranza de la haceduría contra el mayordomo.⁴⁸

El desconcierto para más de alguno en la escoleta fue cuando el cabildo sentenció: “Y por lo que mira a los otros instrumentos que pide para la escoleta el maestro de ella. Dijeron que no ha lugar y que en trayendo los que se piden para el coro, *se le den los que entonces se desecharen para el ejercicio de dicha escoleta*”.⁴⁹ Es claro que más que la escoleta, el mayor lustre en la liturgia lo daría la capilla musical, pero también esta cita parece indicar qué tanto había madurado el proyecto escoleta, o en qué medida éste venía desarrollándose luego de la muerte de Martín Casillas, aunque no debe descartarse el hecho de que la imposibilidad de comprar instrumentos para capilla y escoleta haya sido porque en este año (1729) se construía el gran órgano de tribuna, el cual tuvo un alto costo y del que comentaré más ampliamente líneas abajo.

Una adquisición importante se realizó en 1726, cuando se pagaron doscientos cincuenta pesos por el mencionado clavicémbalo, que era la primera vez que la iglesia obtenía uno y se adquirió por “mandato de los señores venerable deán y cabildo”.⁵⁰ Fue un hecho sin duda importante para la

⁴⁷ AHAG, Actas de cabildo, Libro IX, 23 de julio de 1723, Fol. 27f.

⁴⁸ *Ibidem*, Libro IX, 22 de marzo de 1729, Fol. 127f.

⁴⁹ *Idem*. El subrayado es mío.

⁵⁰ AHAG, “Cuenta y relación jurada que da el muy ilustre señor venerable deán y cabildo de esta

historia de los instrumentos musicales en Guadalajara, pues las novedades tímbricas siempre resultan claves para el desarrollo de la música e incluso para las distintas formas musicales sacras.

Motivados por el nuevo instrumento de tecla se realizó otra inversión mayor entre 1727-1730, con la construcción de los mencionados órganos de Nazarre,⁵¹ los cuales costaron dieciséis mil pesos (cantidad excesivamente alta) que le fueron entregados al constructor conforme fue avanzando en la obra.⁵² Los capitulares habían acordado la necesidad de un órgano que diera “lustre a esta Santa Iglesia, finalizarse la coronación de ella y para todo lo mayor que conduzca a la decencia y ornato...”⁵³ La fabricación de estos instrumentos requirió ampliar las tribunas del coro que entonces se encontraba en medio de la nave central, entre el altar mayor y la entrada principal, de manera que los nuevos órganos pudieran caber sin problema alguno.⁵⁴

Esto representó una renovación tanto de la sonoridad como de lo visual y espacial, lo cual no podía menos que influir en la imagen [sonora] de la capilla y para ello sus instrumentos debían también ser renovados para agrandar el lustre.⁵⁵

Si bien las autoridades eclesiásticas tuvieron la idea e intención de renovar el instrumental del conjunto, el problema fue que después de haberse concluido los órganos no se registran compras importantes de instrumentos. En las cuentas presentadas por Antonio de Riaza, entre 1732 y 1736, no hay registros de la adquisición de instrumentos ni para la capilla ni la escoleta,

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... op. cit.

⁵¹ Desde enero de 1721 se había hecho un intento de construir un órgano grande, cuando Antonio Suárez, “organista y oficial de hacer órganos”, se presentó ante el cabildo para ofrecer sus servicios de construcción, aunque el intento no prosperó debido a la muerte del obispo, Manuel de Mimbela (mayo de 1721), uno de los principales promotores de construir el instrumento; AHAG, Actas de cabildo, Libro IX, 2 de enero de 1721, Fol. 8f.

⁵² AHAG, Actas de cabildo, Libro IX, 21 de mayo de 1728, Fol. 110v. 111f. No he encontrado el contrato entre el cabildo y Nazarre sobre la construcción del órgano, pero fue publicado por Efraín Castro Morales, *Los órganos de la Nueva España y sus artífices*, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, Puebla, 1989, pp. 28-31. El autor cita textualmente los términos del contrato, pero desafortunadamente no señala la fuente.

⁵³ AHAG, Actas de Cabildo, Libro IX, 11 de enero de 1726, Fol. 59v.

⁵⁴ AHAG, Actas de Cabildo, Libro IX, 07 de octubre de 1727, Fol. 91v-92f.

⁵⁵ Para mayores datos sobre estos órganos véase Cristóbal Durán, *Los órganos de... op., cit.*, pp. 283-307.

sólo “cuadernos” para el maestro de ésta, Zamora, reparaciones a los libros de coro y “cuerdas para el clavicémbalo”.⁵⁶ Tales “cuadernos” podrían ser métodos de enseñanza con ejercicios para los alumnos, o bien pequeñas obras para ponerlas en práctica en la escoleta. Fue hasta 1742 cuando se recibieron “3 violines cada uno en su caja y dos bajones en cajón aparte, en 172 pesos”.⁵⁷ Estos instrumentos fueron destinados a la capilla con la obligación de que sus ejecutantes enseñaran a otros aprendices en la escoleta.

El problema de dotar de instrumentos tanto a la escoleta como a la capilla fue un asunto directamente vinculado con factores económicos, lo que representó constantes quejas por parte de los músicos ante el cabildo. Además del problema de la cantidad de músicos, antes señalado, lo era también la cantidad y calidad de los instrumentos musicales. Por ejemplo, en 1751, en más de una ocasión los músicos se quejaron de esta situación denunciando que los instrumentos que estaban en la capilla “sólo estaban buenos para hacer lumbre”,⁵⁸ por lo que exigían les fueran entregados otros de mejor calidad.

El inventario de los bienes de la catedral de 1759 señala que por lo menos hacia este año aún seguía utilizándose el “clave de marca” y hasta “tres timbales”, entre una amplia dotación de instrumentos de los cuales algunos estaban “inservibles” y otros se encontraban en manos de los músicos.⁵⁹

El interés y la atención prestada a la enseñanza de la música, por parte del cabildo eclesiástico, fue también objeto de esa especie de tortuguismo del antiguo régimen que dificultó el rápido y eficaz funcionamiento de la institución, siendo el caso de los instrumentos musicales clara muestra de ello, y que aún así se obtuvieron importantes logros.

⁵⁶ AHAG, *Cuenta de la tesorería de fábrica de los años de 1732, 733 y 1734, que dio el señor licenciado don Eusebio Antonio de Riaza, prebendado de esta Iglesia...* Sección Gobierno, Serie Secretaría, Año 1720-1738, Caja 1, Expediente 6, Ficha 6, 15 de febrero de 1735, s/Fol. También en este mismo expediente están las cuentas correspondientes al año 1736.

⁵⁷ 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.

⁵⁸ AHAG, Actas de cabildo, Libro XI, 3 de julio de 1751, Fol. 86v.

⁵⁹ 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.

3. EL MAESTRO DE CAPILLA

Música y prestigio social

La plaza de maestro de capilla en un principio fue considerada en el Viejo Mundo como una “prebenda”, según lo señala la bula *Ad exequendum*, expedida por el Papa Eugenio IV, en septiembre de 1439.⁶⁰ En ella se establece la formación del grupo de los “seises” en la catedral de Sevilla, llamados antiguamente sólo como “mozos de coro”,⁶¹ y también se ordena que sea la “prebenda del maestro de capilla” la que se haga cargo de los cantores.

Años más tarde, el Papa Nicolás V, por medio de otra bula autorizaba que el maestro de capilla, “aunque no sea gramático, siendo hábil en el canto, pueda ser provisto en una ración”.⁶² Esta posibilidad de que un músico de la altura de un maestro de capilla pudiera formar parte del cuerpo capitular ocupando una ración pudo verse, aunque no con mucha frecuencia, en años posteriores en Nueva España.⁶³

Para el caso de las catedrales novohispanas el nacimiento de los grupos corales catedralicios, como primeras agrupaciones musicales del recinto, antecedió a la aparición de la figura del maestro de capilla como responsable de dicha agrupación, pues ante ésta se encontraba el “organista” quien en primera instancia fungió como maestro de capilla. En los primeros modelos acordados por los monarcas españoles y la Iglesia católica de cómo quedarían los cabildos y la “organización de sus iglesias” (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”.⁶⁴ Nótese que en este rubro no aparece el

⁶⁰ 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.

⁶¹ Simón de la Rosa y López, *Los seises de la catedral de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de Francisco de P. Díaz, 1904, p. 61ss. En esta obra se incluye una traducción parcial de la mencionada bula *Ad exequendum*, p. 66.

⁶² ACS, Sección IX: Fondo histórico nacional, Libro 125, legajo 15/2, Nicolás V, 27 de junio de 1454.

⁶³ Un “racionero” era un miembro del cabildo eclesiástico que además de su salario en efectivo, obtenía como pago una “ración” de productos que podían ser trigo, maíz, gallinas u otros. Ser miembro del cabildo significaba tener voto en las decisiones del gobierno catedralicio, aunque los racioneros músicos, parece que no tuvieron mucha voz en los asuntos internos.

⁶⁴ 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, Bogotá, Pontificia Universitas Gregoriana- Ediciones Universidad Católica Bolivariana, 1945, p. 214. El subrayado es mío.

maestro de capilla. En el caso de Guadalajara, apareció el organista Pedro de Merlo en 1559 y fue hasta 1571 cuando en el cabildo se habló sobre el asunto del maestro de capilla, que al parecer se trataba de Antonio de Vera, y dos años después se registró la contratación de Vélez Sarmiento (véase *supra*) una vez incorporados instrumentos de viento a la capilla.

Las funciones propiamente musicales del maestro de capilla siempre fueron básicamente: composición, dirección y la enseñanza de la música, con la posibilidad además de llegar a ser racionero o chantre si era eclesiástico. Fueron en estos rubros musicales en los que el maestro tenía sus mayores obligaciones y por lo tanto sus mayores conflictos. Incluso, los capitulares daban especial atención a su compromiso de instruir a nuevos músicos y a los de planta, pues de ello dependía la continuidad del servicio musical. Muchas de las llamadas de atención al maestro eran por la instrucción, lo que en el siglo XVIII fue el cuidado de la escoleta.

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... y los que se hubiesen de proveer por beneficiados en esta iglesia y en las demás, fuesen cantores y buenos eclesiásticos.⁶⁵

En este punto, la catedral de Sevilla jugó papel fundamental toda vez que le correspondió “examinar” a algunos ministriles y después expedir las respectivas constancias de ello.⁶⁶

⁶⁵ 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... op. cit.*, p. 102.

⁶⁶ Como mencioné antes, la relación con la catedral de Sevilla se manifestó desde los primeros años de la colonización e incluso los posteriores. 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”, “oficiario 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

Algunos músicos y maestros de capilla novohispanos solicitaron al rey alguna ración pero no siempre fueron beneficiados con ella, incluso aunque fueran clérigos. Para el caso de Guadalajara, músicos y maestros de capilla hicieron solicitud e incluso el citado maestro Vélez Sarmiento figuró en más de una lista de aspirantes a una canonjía.⁶⁷ Hacia 1620 buscó obtener la tesorería de la catedral de Tlaxcala,⁶⁸ aun cuando por las mismas fechas estaba vacante la tesorería de Guadalajara.⁶⁹ Lo que pasaba era que en Tlaxcala el rey había creado prebendas para músicos (“ración de órgano”), por lo que en aquella catedral los músicos estaban más cerca de un cargo de mayor prestigio. Por ejemplo: el maestro de capilla de ahí, Juan Gutiérrez de Padilla, natural de Málaga, en 1633 hizo solicitud: “suplica a su majestad le haga merced de presentarle a una ración de ella que en esto hará particular bien y merced a su fábrica y se excusará el salario que le da como maestro de capilla y continuará en real servicio en ella”.⁷⁰ El músico malagueño estaba dispuesto a renunciar a su salario de maestro de capilla y seguir realizando las labores correspondientes si el rey le concedía la ración. Esto da noticia de la importancia del cargo de racionero (aunque no se tratara de los más

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*, México, D.F., UNAM, 2007, pp. 75-80. Y todavía en el siglo XVIII, durante el conflicto de la erección de una capilla de música en la Universidad de México, el promotor de ésta, Raphael Portillo, pedía al rey que la capilla tuviera “... título de real capilla y [gozara] de las mismas preeminencias y privilegios que están concedidos y gozan las de las santas iglesias de *Toledo y Sevilla*...” Ignacio Jerusalén era un reacio opositor a que esto se realizara; AGI, México 2776, 1748-1763, *Expedientes relativos a la Universidad de México*, 17 de enero de 1758. 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...* op. cit., p. 127.

⁶⁷ AGI, Expedientes relativos a la Universidad de México, Expediente 98, s/f, Fol. 1f-1v.

⁶⁸ AGI, Expedientes relativos a la Universidad de México, Expediente 121, s/f, Fol. 1v.

⁶⁹ En la catedral de Tlaxcala el rey mandó instituir la “ración de órgano” en manos del organista Juan de Ocampo, clérigo peninsular: AGI, Indiferente 3000, 1609-1645, *Pretendientes a prebendas y curatos*, 1º de junio de 1618, Expediente 38, Fol. 5v. Seguramente la instauración de esta “ración de órgano” fue debido a que el mismo Ocampo, antes de venir a Nueva España “fue algunos años ayudante del maestro [Francisco] Peraza en el órgano de la santa iglesia de Sevilla”, quien también había recibido del Cabildo “la ración del órgano por la eminencia de su arte...” en José Enrique Ayarra Jarné, *La música en la catedral de Sevilla*, Sevilla, Obra Cultural de la Caja de ahorros Provincial San Fernando, 1976, s/p.

⁷⁰ AGI, Indiferente 205, 1682-1684, *Relaciones de méritos de personas eclesiásticas*, Expediente 55, 29 de febrero de 1633 Fol. 1v.

altos del cabildo), no sólo en lo referente a lo económico, sino en el prestigio que ello representaba. Si bien conseguir una prebenda o canonjía por oposición podría ofrecerles mayores privilegios, obtenerla por “merced real” significaba, no obstante, tener un mayor prestigio social.⁷¹

Junto con las tareas musicales, el maestro de capilla, siendo clérigo, también tenía posibilidad de obtener un cargo respetable en el cabildo eclesiástico, aunque fuera de los de menor rango a la hora de decidir en los casos de gobierno, pero era algo que además le podía proporcionar una mejor jubilación. Llama la atención el hecho de que el maestrazgo de la capilla haya tenido en el pasado los privilegios de los que gozaban los capitulares y que al paso del tiempo, al irse componiendo la capilla cada vez por más seglares, estos privilegios poco a poco se fueron perdiendo.

Música y administración

Conforme la capilla y los coros aumentaron en número, aumentaron también las tareas y obligaciones del titular de manera que se servía de otros ministros para atender todos sus compromisos. Tuvo a su alrededor al sochantre, al maestro de coro o maestro de seises, ayudante de sochantre..., quienes trabajaban bajo las órdenes y supervisión directa del maestro de capilla. Si el propio titular de la capilla se veía en la necesidad de atender al coro por falta del encargado recibía por ello un pago adicional además del propio por el magisterio de la capilla. Así, el citado Sosa Lambas, cuando llegó a ganar la fabulosa cantidad de quinientos pesos en 1656, fue porque “trescientos y cincuenta [eran] de Maestro de Capilla y ciento cincuenta de sochantre...”⁷²

Sobre la “composición musical”, como una de las principales tareas del maestro de capilla, debo decir que poco se conoce sobre esto, pues el inventario de papeles de música aún está en proceso de elaboración. En lo revisado hasta ahora, la producción musical corresponde en su mayoría a la segunda mitad del siglo XVIII en adelante.⁷³ De los maestros de capilla es-

⁷¹ Rodolfo Aguirre Salvador, “Los catedráticos juristas de México”, en Margarita Menegus (comp.), *Universidad y sociedad en Hispanoamérica. Grupos de poder, siglos XVIII y XIX*, México, D.F., UNAM-Plaza y Valdés, 2001, p. 95.

⁷² AHAG, Actas de cabildo, Libro VII, 16 de junio de 1656, Fol. 70v.

⁷³ Precisamente desde Francisco Rueda (1750), de quien existen varias obras como: *Lamentaciones*, *Versos*, *Salmos* y *Responsorios*, principalmente.

tudiados en esta investigación sólo sé de la existencia de obras compuestas por Martín Casillas, Miguel Placeres y Francisco de Rueda: del primero un conjunto de responsorios y villancicos que hasta ahora no he podido consultarlo pero sé que está en los acervos de la catedral. Seguramente al conocer la obra de este músico sabríamos de sus alcances y capacidades, puesto que su labor al frente de la escoleta y la profesionalización de la capilla hablan de una persona con virtudes destacadas.

Su hijo y sucesor, Bernardo Casillas, en 1726 fue notificado que tenía que cumplir “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...”⁷⁴ Lo revisado hasta ahora no da noticia de composiciones de este maestro aunque seguramente debió haber hecho algunas obras, pues muchos fueron los años que permaneció en el magisterio, hasta 1736.

Los maestros de capilla guardaban en su poder los papeles de música que utilizaban pero debían saber que no eran de su propiedad, de manera que cuando aquéllos morían, las autoridades eclesiásticas se encargaban de solicitar a sus familiares que regresaran a la mitra los papeles. Así, a la viuda de Casillas le fue solicitado en agosto de 1736, luego de que su hijo también dejara el magisterio por causas que hasta ahora desconozco, que “entregue todos los papeles de música a don Antonio Zamora y a Cristóbal de Argüello y estos los reciban por inventario”.⁷⁵ Una vez hecho esto, dos meses después, le fueron otorgados a la viuda, Inés Ramírez, cincuenta pesos de ayuda de costa. También se asignó un lugar exclusivo en la sala del tesoro “para que el maestro de capilla guarde los papeles de música necesarios para el servicio del coro”.⁷⁶

El titular de la capilla tenía entonces también una tarea “administrativa” que cumplir pues debía tener en orden las partichelas, hacer o mandar hacer las copias que fuesen necesarias y asegurarse de que todos los músicos tuvieran las partes correctas. Y si había qué corregir algún pasaje instrumental o coral tenía que asegurarse que tal corrección se hiciera en todas las partes que lo requiriesen, es decir, en los papeles de los otros músicos.

⁷⁴ *Ibidem*, Libro IX, 28 de enero de 1724, Fol. 32v.

⁷⁵ *Ibidem*, Libro X, 17 de agosto de 1736, Fol. 70v.

⁷⁶ *Ibidem*, Libro X, 6 de junio de 1741, Fol. 154f.

Pero una de las tareas administrativas más espinosas y que con frecuencia ocasionó muchos conflictos, fue la distribución de las ganancias por las funciones en las que participaba la capilla dentro o fuera de la catedral (obvenciones). Los músicos llegaron a quejarse ante el cabildo para que el titular “reparta igualmente los repartimientos que hubiere o bien haber de música fuera de esta catedral”.

El mencionado conflicto entre Martín Casillas y su antecesor, Jerónimo Quiroz (1690-91), fue precisamente porque éste cobraba altas tarifas por la participación de la capilla en las funciones, y algunos feligreses llegaron a quejarse ante el cabildo del mal trato que recibían de parte de él, además de que a la hora de la repartición de las obvenciones, pocas veces quedaban las cuentas claras.

Por último, la administración también incluía la supervisión de los instrumentos musicales para su perfecto funcionamiento, de manera que también se le daba dinero “para cuerdas y papel y a los muchachos músicos medias y zapatos y a los monacillos para el día del corpus”.⁷⁷ La buena imagen, vestuario y el orden a la hora de la participación de la capilla, era algo que el titular de ella tenía que atender y fomentar, aunque era el “apuntador” quien finalmente pasaba el reporte del comportamiento de los ministriles y cantores. Con regular frecuencia se presentaban quejas porque particularmente los cantores, seises y mozos de coro alteraban el orden y hablaban en momentos en que deberían guardar silencio.⁷⁸

Examen de oposición

Llama fuertemente la atención que en los documentos hasta ahora revisados he encontrado referencia a un solo caso de examen de oposición practicado en la catedral de Guadalajara para la plaza de maestro de capilla, pese a que las autoridades eclesiásticas guadalajarenses estuvieron perfectamente conscientes de este requisito. De hecho, las vacantes para la plaza casi siempre fueron anunciadas a través del conocido mecanismo de los edictos fijados en

⁷⁷ AHAG, Actas de cabildo, Libro VII, 18 de junio de 1658, Fol. 89.

⁷⁸ El cabildo emitió una serie de reglas para estos casos: “...que en el coro no recen otra hora si no fuere la asignada, que no sienten en su silla antes de que los señores capitulares..., que cuando salgan a cantar o rezar al facistol se pongan en orden dejando paso de uno y otro lado y que atiendan cuando entran o salen alguno o todos los señores capitulares para hacer la venia correspondiente...”, AHAG, *Ibidem*, Libro X, 18 de enero de 1737, Fol. 72v-73f.

diferentes catedrales del reino, en los que se daba noticia de los beneficios que ofrecía la plaza como salario, “emolumentos y obvenciones”, entre otras cosas. Vélez Sarmiento, en el siglo XVI, había llegado contratado desde la ciudad de México;⁷⁹ en 1656 Sosa Lambas llegó de Valladolid a Guadalajara luego de que José de Paz (que había sido maestro de capilla años atrás) rechazó la oferta del cabildo tapatío para traerlo de nuevo a la catedral y prefirió quedarse en Valladolid.⁸⁰ El sucesor de Sosa, José Suárez, cuatro años después fue nombrado propietario de la plaza gracias a que primero la había servido interinamente con “puntualidad”.⁸¹ Se mantuvo en el cargo por casi dos décadas y tampoco le fue exigido un examen de oposición para ocupar la plaza.

Ya he comentado la llegada del maestro Casillas en 1691, en medio de un conflicto con su homólogo anterior, Gerónimo de Quiroz, de manera que tampoco le fue requerido un examen de oposición. Después de casi treinta años de servicio, y debido a su avanzada edad, en agosto de 1719 el cabildo ordenó fijar “edictos a las iglesias de México, Puebla y Valladolid convocando a las personas de inteligencia en música que quisieren hacer examen [de] oposición para maestro de capilla...”⁸² Casillas murió a finales de ese año sin haberse presentado nadie a opositar la plaza, pese a que se ofrecían ochocientos pesos de salario anual más las obvenciones.⁸³ Tras su muerte, fueron nombrados interinos Pedro Gutiérrez, luego Francisco Villaseñor y su hijo José Bernardo Casillas y Cabrera (ver Cuadro V), hasta que a éste finalmente se le otorgó la propiedad de la plaza en septiembre de 1720, gracias a su

notoria idoneidad y aptitud con que se halla y [por] constar a dichos señores... las demostraciones que ha hecho en las funciones que se han ofrecido en el tiempo que ha servido la maestría de interino, y que la servirá por seiscientos pesos cada un año, en estos incluidos los cien pesos por la escoleta.⁸⁴

⁷⁹ AGI, Guadalajara 45, N. 34, 4 de diciembre de 1582, Fol. 1f-16f. (véase *supra*).

⁸⁰ AHAG, Actas de Cabildo, Libro VII, 2 de mayo de 1656, Fol. 68v-69.

⁸¹ *Ibidem*, Libro VII, 6 de marzo de 1660, Fol. 95v.

⁸² *Ibidem*, Libro VIII, 22 de agosto de 1719, Fol. 170f-171f.

⁸³ En realidad se trataba de un excelente sueldo para un maestro de capilla, pues treinta años después, en 1750, la catedral de la ciudad de México ofrecía para esa misma plaza “quinientos pesos anuales y las obvenciones y emolumentos acostumbrados”, véase Fernando Zamora y Jesús Alfaro Cruz, “El examen de oposición de Ignacio de Jerusalem y Stella”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, UNAM, número 1, diciembre 2006, pp. 12-23.

⁸⁴ AHAG, Actas de cabildo... Libro VIII, 3 de septiembre de 1720, Fol. 190v-191v.

No haber tenido competencia le valió obtener la plaza de una manera más fácil que opositándola, pero le costó perder doscientos pesos de salario al año. El maestro de capilla en estos casos era elegido por votación capitular. Esta situación parece haber sido recurrente en la catedral de Guadalajara no sin llegar a generar discordia entre los capitulares⁸⁵ y seguramente entre los propios músicos, pues si bien es verdad que podía asegurarse para esta plaza al mejor músico de la catedral, quedaba la incertidumbre de poder conseguir en otras catedrales otro aún mejor.

Cuadro 3: Maestros de capilla de la catedral de Guadalajara, 1691-1750

Maestro de capilla	Periodo	Observaciones
Martín Casillas	1691-1719	Nombrado sin examen de oposición
Manuel Raigón	6 de noviembre de 1714	Fue nombrado “ayudante de maestro de capilla”, debido a la avanzada edad del titular, Martín Casillas
Pedro Gutiérrez	5 de diciembre de 1719	Por muerte de Casillas fue nombrado “regente” de la capilla
Francisco Villaseñor y José Bernardo Casillas y Cabrera	6 de abril de 1720	Recontratado Casillas (5 de diciembre de 1719) fue nombrado interino junto con Villaseñor, con obvenciones divididas para los dos
José Bernardo Casillas y Cabrera	3 de septiembre de 1720	Nombrado propietario sin haber hecho examen de oposición
Cristóbal de Argüello	13 de agosto de 1736	Nombrado interino ⁸⁶
José Rosales	1736/39	No se tiene registro de su fecha exacta de ingreso, examen de oposición o de su nombramiento
Cristóbal de Argüello	1742	Al parecer sustituyó a Rosales por un tiempo

⁸⁵ En esta votación, el racionero Juan de Figueroa “dijo no entender dicha votación y que su voto se anotase”, *Ibidem*, Libro VIII, 3 de septiembre de 1720, Fol. 191v. Problemas por nombramiento de músicos siempre los hubo: tras la muerte del sochantre Pedro Gutiérrez, en el cabildo hubo “discordia sobre dejar nombrado a Miguel Tello, músico de esta Santa Iglesia que pretende serlo, o fijarse edictos para la provisión, y decidió el dicho señor racionero, doctor don Manuel Antonio Tello del Rosal, a quien se remitió. Dijeron que se fijen edictos convocatorios para la provisión de dicha sochantría”; *Ibidem*, Libro IX, 4 de febrero de 1729, Fol. 125f y 125v.

⁸⁶ Fue monaguillo en 1690 con 20 pesos de salario.

José Rosales	1745-1749	Regresó a la maestría
Francisco de Rueda	1750-1769	Examen de oposición. Rueda inicia una nueva etapa de la capilla

Fuente: AHAG, Actas del Cabildo Eclesiástico.

Cuando Bernardo Casillas dejó la maestría el asunto no fue diferente; las autoridades catedralicias ordenaron “que en el ínterin que se provee [la plaza] corra con el magisterio Cristóbal de Argüello, con la ayuda de costa de cien pesos anuales y las obvenciones correspondientes a dicho magisterio, y para la determinación del tiempo en que se han de despachar los edictos para la provisión de esta plaza...”⁸⁷ Los edictos fueron fijados en los espacios y ciudades acostumbradas, pero ahora sólo se ofrecieron quinientos pesos de salario, lo cual evidenció en parte la crisis y los estragos que la epidemia del matlazahuatl provocó en la ciudad en esos años.⁸⁸ Al mismo tiempo también se registró una cierta inestabilidad por la sucesión de obispos; había muerto Gómez de Cervantes y Velázquez de la Cadena, y Gómez Parada estaba por tomar el cargo.

El no haber tenido en estos largos años exámenes de oposición a la maestría de la capilla no fue exclusivo de esta catedral, otras también tuvieron esta situación. Incluso 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”.⁸⁹ En el caso de Guadalajara la situación puede tener varias lecturas. Una de ellas es el salario ofrecido: después del magisterio de Bernardo Casillas (1736) se ofrecieron trescientos pesos menos que en la anterior convocatoria, que fue de ochocientos pesos, seguramente

⁸⁷ *Ibidem*, Libro X, 13 de agosto de 1736, Fol.70f.

⁸⁸ Lilia Oliver, “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.

⁸⁹ Juan María Suárez Martos, “La música en la catedral de Sevilla durante el siglo XVII: apogeo y crisis”, en Manuel Martín Riego (edit.-dir.), Sevilla, *Anuario de Historia de la iglesia Andaluza*, vol. I, Centro de Estudios teológicos de Sevilla, Cátedra “Beato Marcelo Spínola”, 2008, p. 353.

como consecuencia de la crisis por la mencionada epidemia de aquellos años, pues si bien el cronista Mota Padilla explica en su obra que las zonas rurales fueron más afectadas que la ciudad, eso podría entenderse como una baja en los diezmos que ingresaban a las cajas de la catedral. Otra razón fue lo difícil que resultaba superar el examen de oposición, ya que el aspirante tenía que ser un verdadero experimentado en la materia. El propio Jerusalén, siendo titular de la capilla de la catedral de México, dio noticia de que “para ser admitidos de dicha capilla precede un riguroso examen en el arte de música, y una plena justificación de sus buenas costumbres...”⁹⁰

Al aspirante se le podrían pedir cosas como componer un motete “a seis de dos tiples y dos contraltos, que los tiples se vayan siguiendo en una fuga en segunda de ser de un quinto tono...” lo cual en primera instancia podría ser fácil, pero no tanto ante la exigencia de hacerlo en “veinte y cuatro horas”.⁹¹ O bien, cosas como hacer entonar a la capilla y al coro, y hacer que unos se retrasen “para ver cómo los entra”, y que luego otros “dejen sus voces para ver cómo los junta a todos”. Algo parecido a esto era que “cantando los cantores, los demás alguno de ellos volver a un renglón atrás o adelante y ha de enmendar las demás voces con la que éste errare”. Esto revela que uno de los problemas en la capilla era que ante los errores de ejecución que pudieran presentarse al momento, el maestro debía tener la capacidad de ordenarlos sin interrumpir la interpretación.

También se le podía pedir que, en medio de la ejecución, “cantando una parte de un credo o gloria, baje las voces sin mucha nota y tórnelas a subir”.⁹² Y es que una de las mayores ocupaciones del músico era el hábil manejo de las voces. Otra cosa que solía pedirse era la capacidad de improvisación, pues tratándose del barroco, sobre la base del bajo continuo se improvisaban los acordes y la armonía de acompañamiento, lo cual a su vez está asociado con la composición y el dominio de la polifonía, requisito indispensable para un maestro de capilla.⁹³

⁹⁰ AGI, México 2776, 1748-1763, *Expedientes relativos a la Universidad de México*, 11 de marzo de 1769, Fol. 1f-4v.

⁹¹ ACS, Sección IX: *Fondo histórico nacional*, Libro 125, Expediente 15/5, s/Fol. y s/fecha.

⁹² *Idem*.

⁹³ Uno de los tratados de música más importantes entre el siglo XVII y XVIII, indicaba que “El que hubiere de estudiar la composición de música, debe cantar diestramente el *canto de órgano*, así por

Como puede notarse, la carga de pruebas en un examen de oposición era difícil y extenuante, es por eso que se programaban para realizarse en tres o cuatro días. La combinación entonces de un salario poco atractivo con “altas exigencias” musicales, generaban poca atracción por el cargo.

En otras catedrales del reino también se tuvieron situaciones parecidas. En la catedral de la ciudad de México este examen de oposición no fue aplicado hasta mediados del siglo XVII, con el compositor Francisco López Capillas, “debido probablemente a la falta de personas capaces para juzgar las cualidades de los aspirantes”.⁹⁴ Después de éste, los siguientes maestros de capilla de aquella catedral fueron obligados a competir con otros para ganarse el puesto, práctica que llegó a su fin hacia 1750, con el peculiar examen realizado por Ignacio Jerusalén en ese año, quien por ser italiano, a la hora de realizar el examen “ni el examinado entendió lo que se le preguntaba, ni los examinadores lo que él les respondía”, aunque en la parte práctica (componer, arreglar las voces o instrumentos de un pasaje...) cumplió con el encargo “en poco más de la mitad del tiempo concedido a otros”.⁹⁵ Fue el único aspirante que se presentó a este examen, por lo que en lugar de competir contra otro músico, la tarea fue convencer a los sinodales eclesiásticos que lo observaban. Nadie imaginaba en ese momento que examinaban a uno de los músicos más importantes que tuvo la música catedralicia novohispana.

Llama la atención el hecho de que en la catedral de la ciudad de México durante la primera mitad del siglo XVIII sí se realizaran exámenes de oposición (cuando en Guadalajara ocurría lo contrario) y se dejaran de hacer justo cuando en la capital neogallega se hayan decidido a darle mayor importancia a este asunto: del único que hasta ahora se tiene noticia que sí

todas las *claves*, como debajo de cualquier *señal indicial*, de tiempo que estuviere, y esto importa tanto, que nunca será buen músico si no tuviere esta circunstancia; porque ordinariamente los que se aplican a estudiar la composición de música es, o para maestros de capilla u organistas. Si son maestros de capilla, y no fueren diestros cantores, no podrán regir bien sobre un libro, siendo una de las circunstancias esenciales del magisterio...” Pablo Nassarre, *Escuela música según la práctica moderna* [1723], tomo II, Zaragoza, Herederos de Manuel Román, Impresor de la Universidad, Edición facsimilar de la Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, España, 1980, p. 141. Subrayado en el original. Quedaría pendiente un serio estudio sobre este *tratado* y su posible manejo en la catedral de Guadalajara, pues el citado historiador Santoscoy asegura que un ejemplar de esta obra existió en la biblioteca pública de esta ciudad, Obras completas, *op. cit.*, p. 642.

⁹⁴ Jesús Estrada, *Música y músicos... op. cit.*, p. 66.

⁹⁵ Fernando Zamora y Jesús Alfaro Cruz, *El examen de oposición... op. cit.*, p. 17.

obtuvo el magisterio por oposición fue el mencionado Francisco de Rueda, en 1750, pero lo único que se sabe de ello es una mención indirecta asentada en un acta del cabildo donde dice que los capitulares se reunieron “para ver las diligencias de *examen de los cuatro opositores a las plazas de maestro de capilla* y escoleta de esta Santa Iglesia y proceder a su nombramiento. Dijeron 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”.⁹⁶ No sabemos quiénes fueron los otros tres opositores a la plaza, así como también se ignoran las causas de la vacante. La cantidad de cuatro opositores presentados a este examen se debe claramente al sueldo ofrecido, pues en la catedral de México por estas mismas fechas también se realizaba el examen para el magisterio y se ofrecían sólo quinientos pesos.

Por la cantidad de obras que hasta ahora conozco de su autoría, Francisco Rueda, al igual que Jerusalén en la ciudad de México, marcó otra etapa de mayor crecimiento en la capilla de Guadalajara en la que la producción musical no sólo de los maestros de capilla, sino de cantores y organistas, fue prominente y es digna de un estudio aparte, ubicado en la segunda mitad del siglo XVIII. Cuando los capitulares inyectaron mayores recursos, entonces la capilla experimentó un marcado crecimiento evidenciado principalmente por su producción musical, así como por el número de músicos y cantores activos.

El caso del examen de oposición de Rueda fue un accidente que no terminó por instaurar una práctica o tendencia que se supone era obligatoria, pues luego de su muerte, en 1769, fue “nombrado” interino de la plaza uno de los más importantes compositores de la segunda mitad del siglo XVIII tapatío, Miguel Placeres, quien estuvo a cargo por más de treinta años, con la breve aparición de José María Placeres (seguramente familiar de Miguel) quien al parecer estuvo escasos tres o cuatro años.⁹⁷ Curiosamente, tras la muerte de Miguel se presentó Pedro Regalado Tamez en 1803 a solicitar la plaza de maestro de capilla, “vacante en esta Santa Iglesia por fallecimiento de don Miguel Placeres, que la servía interinariamente [sic]”.⁹⁸ Fue el interinato más largo del que se tenga noticia.

⁹⁶ AHAG, Actas de Cabildo, Libro XI, 3 de julio de 1750, Fol. 65v. El subrayado es mío.

⁹⁷ *Ibidem*, Libro XII, 18 de mayo de 1770, Fol. 90v. Cfr. Estrada, Música y músicos... *op. cit.*, p. 67. Sostiene que Miguel Placeres Naveda y Vargas fue “pasado por el tamiz del examen de oposición”. Pero la documentación indica que ni a Miguel ni a José María les fue requerido el examen.

⁹⁸ AHAG, Actas de Cabildo, Libro XV, 16 de diciembre de 1803, 183 f.

Debo concluir sosteniendo que el mecanismo de fijar edictos en busca de un maestro de capilla del clero de Guadalajara se realizó sólo como un mero trámite pero no aplicó los exámenes de oposición que se supone era un requisito indispensable, salvo la excepción de Francisco de Rueda en 1750, aunque sí practicó revisiones para otras plazas como la de cantor, sochantre, organista u otros instrumentistas, tal como quedó dicho en el capítulo anterior. La falta de estímulos por parte de las autoridades catedralicias volvió poco atractivas las plazas guadalajarenses, de ahí que esta catedral tuviera que aferrarse a los recursos propios, a los productos locales salidos de su propia escoleta.

4. LOS MÚSICOS

La cultura propia

Los músicos de la catedral constituían un grupo claramente diferenciado de los demás (incluso tal vez más que los cantores), aunque curiosamente no se tenga noticia de la formación de una especie de gremio que les diera unidad, por lo menos en la Nueva Galicia, particularmente en Guadalajara, pues ni el estudioso de los gremios en esta ciudad, el Dr. Olmedo, da señales de ellos.⁹⁹ Aunque 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*”.¹⁰⁰ Al parecer tenían una organización bastante sólida y contaban con dos casas de su propiedad.¹⁰¹ Otro gremio fue el de los constructores de instrumentos musicales, actividad que desde 1568 se reguló con un edicto desde la ciudad de México.¹⁰²

Al no conocer documentación respecto a estos grupos gremiales en Guadalajara, será tema que dejaré para otra investigación, pues resulta pe-

⁹⁹ Véase Olmedo, *Artesanos tapatíos... op. cit.*

¹⁰⁰ Manuel Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España, 1521-1861*, México, D.F., EDIAPSA, 1954, p. 87 y 91. Subrayado en el original.

¹⁰¹ Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos... op. cit.*, p. 142. Como propietarios de estas dos casas, Stampa se refiere al “gremio de *organistas y cantores de la catedral*”. Subrayado en el original. Cita a Marroquí, *La Ciudad de México... op. cit.*, pp. 416- 417.

¹⁰² En Gustavo Delgado Parra y Ofelia Gómez Castellanos, *Órganos barrocos históricos de Oaxaca. Estudio y catalogación*, México, CONACULTA-INAH, Fomento Cultural Banamex, A.C., 1999, pp. 20-21.

culiar que los músicos de la catedral aun en las situaciones más complicadas en su relación con las autoridades eclesiásticas, no hacen mención alguna de estar agrupados en algún tipo de congregación o cuerpo colegiado en los que pudieran respaldarse.

Asalta la duda entonces, de hasta qué punto decir “músicos” significó la constitución de una cultura propia (la de los “músicos”) como decir médicos, abogados, herreros o carpinteros,¹⁰³ al grado de que hayan llegado a desarrollar un lenguaje común (no técnico) o una visión compartida de las cosas. Lo cierto es que resulta obvio que el ejercicio musical les hizo compartir infinidad de situaciones que en más de una ocasión enfrentaron de manera colegiada.

Muchos de estos músicos permanecieron largos años al servicio de la capilla, incluso hubo quienes fallecieron estando en funciones, mientras que otros sólo permanecían un tiempo a la espera de encontrar una plaza con mejor salario. En esta espera era cuando algunos aprendían a ejecutar otros instrumentos y pedían luego ser examinados esperando obtener así otra plaza más y aumentar sus ingresos. De no ser así, siempre estaban al pendiente de los edictos fijados en otras catedrales o espacios donde requerían músicos. El mundo, para ellos, tomaba la forma de una sutil nota musical.

Otro factor que abona a la cultura de los músicos, y particularmente a la cultura “local”, es el “familiar”, aunque en esto sólo pueda apuntar algunos datos. La dedicación familiar al quehacer musical es más que evidente en el caso de Guadalajara, y podría considerar que el papel de la escoleta en la instrucción de la música era respaldado por la instrucción que se daba en el núcleo familiar,¹⁰⁴ en la que de padre a hijo, u otros miembros de la familia, se procuraba explotar la música como patrimonio dinástico. Los Casillas, Gutiérrez, De los Reyes y los Garzón, por citar algunos, fueron algunas de las familias que se entregaron al oficio por más de una generación.

Quienes solicitaban algún beneficio del rey (músicos o no) hacían destacar en sus relaciones de méritos la ascendencia y el linaje del que provenían, lo cual tenía un fuerte peso en su “status”. En el caso de los músicos, a la hora de procurar el asenso, lo único que podía valer era su “habilidad y suficiencia”. Es evidente que la *herencia musical* entre los miembros de una familia es algo que cada uno en lo individual tenía que demostrar y dejar en claro que era dig-

¹⁰³ Gómez Naredo, Jerarquía y resistencia... *op. cit.*, p. 70.

¹⁰⁴ Véase Mazín, El cabildo catedral... *op. cit.*, p. 240.

no “heredero” del oficio, a diferencia de lo que sería heredar una encomienda o un título nobiliario mismo que podría ser respaldado de manera colectiva por los miembros de la familia. Es decir, la práctica musical, aunque cultivada de manera colectiva entre padres, hijos, tíos o hermanos, generando con ello una cultura propia de identidad familiar y social, tenía que ser sustentada en lo individual, en vivo y en directo frente a los ojos del espectador (fieles), las autoridades, y más aún, ante los ojos de Dios.

Estas familias de músicos guadalajarenses son una clara muestra del afán por desarrollar una cultura propia, local, arraigada en la tradición, pues terminaron estableciendo redes familiares de músicos, aunque pocos hayan hecho de esta actividad un patrimonio familiar perdurable, es decir, practicado por varias generaciones.

Pagos y tareas

Al observar las nóminas salariales de los músicos, surgen muchas preguntas sobre la cantidad de dinero que cada músico percibe por sus servicios. Puestos en escala de mayor a menor salario, lo único que queda claro es que nadie ganaba más que el maestro de capilla,¹⁰⁵ pero por debajo de él, las cosas no son tan claras, más bien son bastante irregulares.¹⁰⁶ No siempre el maestro de escoleta ganaba más que el resto de los músicos; alguien, por tocar un solo instrumento, podía ganar hasta trescientos pesos, cuando el maestro de la escoleta ganó cien pesos durante la mayor parte del periodo investigado. Debemos suponer que el salario se determinaba en función de la calidad del ejecutante, aunque esta idea parece muy resbaladiza. En la documentación revisada solamente se consigna el salario de un solo “maestro de la escoleta”, es decir, del titular de ésta, se tratara del maestro de capilla o de un exclusivo maestro de escoleta. El sueldo del resto de los instructores se menciona de manera implícita en el salario como músico de la capilla, pues según fuera el caso tenían la “obligación de enseñar en la escoleta”.

Por otra parte, ante las autoridades eclesiásticas estos músicos (como grupo) en ocasiones presentaban algunas peculiaridades: los encargados

¹⁰⁵ En ocasiones era el primer organista quien podía acercársele en salario, o incluso superarlo.

¹⁰⁶ Véase Lucero Enríquez y Raúl Torres, *Música y músicos...* *op. cit.*, pp. 185ss.

de las cuentas en el cabildo *no siempre tenían en claro la manera* en que debían “pagar” a los ministriles y cantores, según lo deja ver un amplio y polémico informe de gastos al rey (1707),¹⁰⁷ con motivo de los mencionados fondos que éste otorgó para la construcción de la catedral. El informe contiene la comparecencia de varias personas miembros de los cabildos eclesiástico y civil, contadores, oidores y el propio obispo. El testimonio del “general Juan Camacho de Arancena” decía:

A don Lorenzo Gabriel de Navas, contador, cuatrocientos pesos... A don Nicolás del Castillo, escribano del cabildo, cien pesos... A Marcos de la Cruz, pregonero, veinte pesos. Los cuales salarios se sacan cada año como costas generales de toda la gruesa, sobre la cual *dudo* si de este ramo se deben pagar todos los referidos o algunos de ellos, para que con los que vuestra señoría ilustrísima se sirviere de declarar, ejecutar su orden.¹⁰⁸

Continúa diciendo: “En las cuentas de fábrica que así mismo se sirvió vuestra señoría ilustrísima de remitirme con las de gruesa, se me ofrecen las dudas siguientes...”; una de ellas era

...que en dichas cuentas de fábrica constan diferentes libranzas por las cuales se les ha pagado a los *capellanes de coro* veinte y cuatro pesos cada año por el trabajo de cantar las tres pasiones en la semana santa, *si es de su obligación el cantarlas*, no parece justo que la fábrica laste este dinero, y si no lo es, sino de los señores capitulares, tampoco debe salir de la fábrica.¹⁰⁹

En respuesta a esto y con el afán de aclarar las dudas, el canónigo Francisco Santos de Oliveros certificaba que acerca del pago a “los capellanes de coro por el trabajo de las tres pasiones, no se ha considerado hasta ahora ser de obligación de los capellanes ni de los señores capitulares, sino cosa pertene-

¹⁰⁷ Fue *polémico* porque entre los miembros de la Audiencia de Guadalajara, de los cabildos civil y eclesiástico, y el obispo, se acusaron fuertemente de “fraude” en el manejo de los dineros, y ante el rey tuvieron que presentar un informe claro de las cuentas.

¹⁰⁸ AGI, Guadalajara 214, 1694-1726, *Fábrica de la Iglesia Catedral de Guadalajara*, 19 de julio de 1707, Fol. 11f. El subrayado es mío.

¹⁰⁹ *Ibidem*, Fol. 12v.

ciente a la música,¹¹⁰ y por esto se buscan los de mejores voces, se ensayan, y por este trabajo se les da esta cantidad de la fábrica”.¹¹¹

La pretendida solución apuntaba a un tercer protagonista: la capilla. Lo anterior revela por qué ha sido en ocasiones un tanto complicado comprender el papel de alguna agrupación coral que es pagada exclusivamente para ese fin, a diferencia de otros “cantores” (como los capitulares) que la obligación de asistir al coro a cantar y a rezar era una entre tantas, y al final generan confusiones como la arriba citada.¹¹²

Su autoridad y la autoridad

En busca de aumentar sus ingresos algunos músicos siempre estuvieron entre la legalidad y la clandestinidad; buscaban realizar su labor en otros espacios esperando no ser sancionados por los capitulares mientras que otros ministriles se daban por satisfechos con lo que obtenían de la capilla. De manera que tal vez no sería muy correcto pensar en estos músicos como si formaran un cuerpo homogéneo, pues al interior siempre existieron situaciones de diferencia. En 1718, el maestro de capilla y algunos ministriles presentaron al cabildo un escrito en el que pedían que se ordenara a los demás “músicos que componen dicha capilla de esta Santa Iglesia, no canten en otra alguna de afuera”. Es decir, había algunos músicos que reprobaban el que sus compañeros tocaran fuera en busca de obtener un ingreso extra.

La respuesta del cabildo fue contundente: “Dijeron se notifique a Clemente Dávila, segundo organista de esta Santa Iglesia, no asista a cantar en capilla de afuera que no sea la de esta Santa Iglesia, y que si lo hiciere se le ha de borrar la plaza que tiene, y lo mismo a los demás músicos que compo-

¹¹⁰ Se refiere a la capilla de música: ministriles y cantores de polifonía.

¹¹¹ *Ibidem*, 214, 1694-1726, *Fábrica de la Iglesia Catedral de Guadalajara*, 27 de agosto de 1707, Fol. 13f. El subrayado es mío.

¹¹² 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 maravedíes, 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.

nen la de esta Santa Iglesia”.¹¹³ Mientras unos preferían la libertad de poder tocar en otras agrupaciones, otros exigían que se mantuviera una especie de contrato de exclusividad con la catedral.

Parecida a una situación que comenté en el apartado del Maestro de capilla, aquí comento otra en la que los ministriles en bloque participaron en el problema. Esta vez fueron los músicos los que se unieron y protestaron contra el maestro de capilla, Bernardo Casillas, debido a que éste no distribuía las obvenciones de manera equitativa entre ellos; pedían por lo tanto que en lo sucesivo no fuera él quien se encargara de esa tarea. La protesta incluía la denuncia de que por parte de Casillas “experimentaban vejaciones” y maltrato. Fueron los propios músicos quienes exigieron al cabildo que se hiciera el cambio de administración y distribución de obvenciones, y éste asintió diciendo

que se haga como lo piden dichos músicos, y para la distribución y concierto de dichas obvenciones nombraban y nombraron al bachiller don Francisco Fregoso, presbítero capellán de coro de esta Santa Iglesia, para que por su mano se haga uno y otro con la legalidad y justicia que se requiere, dando a cada uno de dichos músicos la parte que le correspondiere, según su graduación como ha sido costumbre.¹¹⁴

Ha quedado claro que la autoridad musical del maestro de capilla, así como su prestigio, era incuestionable, pero en esta situación de conflicto con los músicos éstos lograron convencer al cabildo de lo que sucedía, al grado de que los capitulares, como una forma de castigo al titular de la capilla, “mandaron que dicho maestro..., pena de cincuenta pesos que se le sacarán irremisiblemente, no pida adelantado obvención alguna ni por entierro ni por otra función que se ofrezca dentro o fuera de esta Iglesia, cuya resolución se le haga notoria para que le pare perjuicio”.¹¹⁵

Aun con estas situaciones en las que los músicos hacían valer sus propias experiencias y decisiones en beneficio de su profesión, sólo representaron un cuerpo colegiado “frente” a sus patrones o mecenas, ya que fuera de eso su adhesión a un gremio o cofradía no se hace evidente en sus relaciones catedralicias. De haber sido así, seguramente distinta sería la historia de los músicos neogallegos.

¹¹³ AHAG, Libro VIII, 2 de diciembre de 1718, Fol. 160v.

¹¹⁴ *Ibidem*, Libro X, 19 de junio de 1734, Fol. 35v.

¹¹⁵ *Idem*.

Pero así como ganaban algunas, otras las perdían, especialmente cuando la razón no estaba de su parte, como es de esperarse. En un acta del cabildo eclesiástico consta que los capitulares “mandaban y mandaron se les borren las plazas de músicos a José Casillas, Ventura Casillas y Nicolás Rodríguez y sean despedidos de ellas”.¹¹⁶ El hijo del maestro de capilla, al que muchos aseguraban su sucesor, fue despedido. De momento no quedaba en claro la causa del despido, pero al parecer era definitiva pues ese mismo día se ordenó poner los edictos para cubrir las plazas de maestro de capilla (por la avanzada edad del titular, como mencioné antes) y de cinco cantores.

Cuatro meses después, luego de una súplica y petición, los músicos despedidos fueron recontratados “para mayor servicio de la iglesia, advertidos de la causa que motivó a despedirlos, se admitan a las dichas sus plazas, con los salarios que en ellas gozaban...”¹¹⁷ y en la advertencia hecha a todos los músicos de la capilla iba expuesta la causa del despido:

Y se haga saber a todas las personas de que se compone la capilla que el que viniere con demostración de haber bebido vino, se despedirá por la primera vez para que no entre en el coro, por el maestro de capilla, o regente de ella, y por la segunda, avisado el señor presidente de coro, por dicho maestro o regente, se declarará y dará por despedido de su plaza.¹¹⁸

La disciplina fue algo con lo que las autoridades siempre tuvieron fuertes desencuentros, y en este ejemplo se deja ver el papel que el maestro de capilla tenía en este tema, como lo señalé en líneas arriba.

Tocar y ascender: Virtuosos y multi-instrumentistas

Fuera de estos conflictos, los músicos tienen en claro el papel por el que son contratados, y algo con lo que cotidianamente conviven es con el propósito de aumentar su salario, lo cual a su vez va aunado a un ascenso en la carrera musical del individuo. En los cuadros anteriores vemos anotado cómo algunos acólitos siguieron la carrera musical hasta llegar a la sochantría o algún cargo

¹¹⁶ *Ibidem*, Libro VIII, 22 de agosto de 1719, Fol. 170f-171f.

¹¹⁷ *Ibidem*, Libro VIII, 5 de diciembre de 1719, Fol. 175v.

¹¹⁸ *Idem*.

de este tipo. Los músicos suelen estar constantemente en la instrucción musical e incluso se preparan en la composición, capacidades que en un momento dado les permitía sustituir al maestro de capilla en caso de que éste se ausentara.

Una interesante y vertiginosa carrera de asenso musical y versatilidad en la capilla de Guadalajara fue la de Marcos Garzón.¹¹⁹ Entró a la capilla en 1713 con la plaza de “cornetista”, con la “obligación de suplir en violón y arpa en ausencia del propietario”,¹²⁰ con un salario de cuarenta pesos anuales, que fue aumentando cada año hasta llegar cinco años más tarde a los ciento veinte pesos. Hacia 1721 ya suplía las faltas de los organistas y junto con Antonio Zamora se convirtió en uno de los músicos referentes de la capilla, al grado de que el cabildo en repetidas ocasiones pidió su opinión para las decisiones en temas relacionados con los músicos. Ambos eran multi-instrumentistas y por eso eran piezas claves en la capilla, pues el cabildo podía suplir con ellos las vacantes que hubiere.

En 1722 obtuvo la plaza de segundo organista¹²¹ y fue quien estrenó el clavicémbalo comprado por el cabildo cuatro años después,¹²² además de quedar a cargo de su cuidado, pues otra de sus virtudes era la organería, es decir, la construcción de órganos, razón por la cual fue ayudante del maestro José Nazarre cuando construyó el órgano de tribuna entre 1727 y 1730.¹²³

Hacia mediados de 1730, Garzón ganaba doscientos pesos y el cabildo decidió darle cien pesos más como “premio del mucho tiempo y lo bien que ha servido a esta Santa Iglesia y no aumento de salario de las plazas que sirve de arpista y segundo organista”.¹²⁴ Es decir, sin ser maestro de capilla, su salario estaba cerca, gracias a que podía tocar y suplir varios instrumentos, según lo requiriera la obra musical.

¹¹⁹ Son varios los ejemplos que podrían ilustrar la carrera musical dentro de la capilla; para el caso de los cantores, el citado Pedro Gutiérrez, quien desde los últimos años del siglo XVII ingresó a la capilla y pronto ocupó la sochantría, y en 1719 llegó a ser “regente de la capilla”, tras la muerte de Casillas; y Miguel Tello, quien por los mismos años entró como acólito, en 1729 también llegó a ser sochantre (ver cuadro III).

¹²⁰ *Ibidem*, Libro VIII, 26 de septiembre de 1713, Fol. 74f.

¹²¹ *Ibidem*, Libro IX, 16 de enero de 1722, Fol. 16v.

¹²² *Ibidem*, Libro IX, 12 de julio de 1726, Fol. 63v. Dicho sea de paso: en esta misma sesión de cabildo fue admitido Antonio Zamora, de quien ya señalé que fue primer organista y maestro de escoleta, y que al ingresar ofreció sus servicios “con cuatro instrumentos, de arpa, violón, órgano y violín”.

¹²³ Véase capítulo segundo y AHAG, Actas de cabildo, Libro IX, 21 de agosto de 1730, Fol. 163 v.

¹²⁴ *Ibidem*, Libro IX, 14 de julio de 1730, Fol. 161f.

Su gran reto fue en 1731, cuando compitió con su propio maestro, Zamora, por la plaza de organista mayor, que había vacado por muerte de Marcos Dávila a finales de 1730. Fue Zamora quien obtuvo la plaza quedando Garzón con la de segundo organista y atendiendo a la vez las plazas de primer arpista y cornetista.¹²⁵ Se puede apreciar en estos músicos que no fueron muy diestros en el manejo del canto y los coros, es por eso que no ocuparon cargos de sochantres o maestros de coro, y por el contrario, se dieron a la tarea de desarrollar la ejecución de distintos instrumentos, que en el caso de Garzón lo hizo hasta su muerte en 1735, luego de más de veinte años de servicio.

Garzón había tenido como segundo arpista a José de Aguirre, quien marcó una situación interesante en la capilla: mientras en otras catedrales el arpa era un instrumento que paulatinamente caía en desuso, en la de Guadalajara se tenían dos plazas de arpista.¹²⁶ Al ser contratado José de Aguirre como “segundo arpista” se le señaló que debía “aprender también a tocar el órgano y asistir a la escoleta todos los días que la haya, hasta que se releve esta obligación por su suficiencia”.¹²⁷ A muchos músicos de la capilla les fue encargado aprender a tocar el órgano debido a que se trataba de un instrumento que casi siempre se requería en la liturgia y en las horas de los oficios, además de que no había muchos que lo ejecutaran. Eran los maestros de capilla y de escoleta, además del chantre, quienes determinaban, previo examen, a los elegidos para aprender el órgano.

Aguirre aspiró a la plaza de primer arpista luego de la muerte de Marcos Garzón, en 1735,¹²⁸ aunque el cabildo le respondió que tenía que esperar a que se fijaran los edictos correspondientes para ocupar la vacante como “era la costumbre”. Fue hasta enero del año siguiente cuando realizó el examen y obtuvo la plaza con cien pesos de salario.¹²⁹ En su ejercicio del órgano parece no haber tenido éxito puesto que Aguirre después desapareció de la nómina y no llegó a

¹²⁵ *Ibidem*, Libro IX, 28 de febrero de 1731, Fol. 176f.

¹²⁶ Igual como sucedía en la catedral de México, donde se llegó a tener dos arpistas en 1740, y en 1751 se compró otra arpa de mayor tamaño, pues la que había en el coro era “chica y no correspondiente al lustre de esta Santa Iglesia, que no tenía ni bordones ni las cuerdas necesarias para los debidos acompañamientos”, en Marín, Tradición e innovación... *op. cit.* Cfr. Aurelio Tello, Hacia una geografía... *op. cit.*, p. 226. Tello no menciona el uso del arpa ni antes ni después del siglo XVIII.

¹²⁷ AHAG, Actas de cabildo, Libro X, 16 de junio de 1732, Fol. 4f.

¹²⁸ *Ibidem*, Libro X, 21 de junio de 1735, Fol. 47v.

¹²⁹ *Ibidem*, Libro X, 5 de enero de 1736, Fol. 53f, 53v.

ejercer como organista, ni suplente, segundo, ni tercero. El siguiente registro de un arpista en las actas del cabildo fue hasta 1743, cuando se recibió a José Canal con la misma obligación de asistir a la escoleta para aprender órgano, “y dentro de tres meses venir a hacer demostración de dicho órgano”.¹³⁰ Junto con Canal también fue admitido José Carrillo “para violín y oboe y maestro de escoleta”, coincidiendo que ambos estuvieran en el examen general que se realizó el año siguiente: uno como examinado y el otro como examinador.

Zamora, Garzón y Aguirre, entre otros, fueron músicos cuyas amplias posibilidades de ejecución fueron un salvavidas para la capilla en momentos difíciles. Con ello descubrimos, de paso, que el arpa tuvo presencia en la música catedralicia guadalajarenses por lo menos en los dos primeros tercios de este siglo y cada vez menos al final, según lo muestra la documentación y el mencionado inventario de obras en las que se incluye este cordófono (véase *supra*, cuadro IV).

Así como he mostrado la formación de algunos músicos, resultado del trabajo de la escoleta local, también hubo otros que no necesariamente tenían qué pasar por la instrucción musical pues eran ya reconocidos y experimentados en el oficio, y con ellos el cabildo no era tan exigente para su ingreso pues se apoyaba en las amplias recomendaciones que otros canónigos les daban. Así, en 1737 llegó a la capilla Santiago Billoni, violinista italiano que había trabajado en la catedral de México. Se le ofrecieron trescientos pesos de salario.¹³¹ Seguramente para el cabildo, Billoni hizo mucho menos de lo que se esperaba de él y su virtuosismo, pues en enero de 1740 el ministril italiano escribió al cabildo “despidiéndose de la plaza de violinista”, a lo que el capítulo respondió que

lo había y hubieron 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.¹³²

¹³⁰ *Ibidem*, Libro X, 17 de octubre de 1743, Fol. 187v.

¹³¹ *Ibidem*, Libro X, 9 de septiembre de 1737, Fol. 80v, 81f. Con este mismo salario había llegado a la capilla otro extranjero, Pedro Molina, “natural de Málaga”, AHAG, Actas de cabildo, Libro X, 10 de enero de 1744, Fol. 190f-190v.

¹³² *Ibidem*, Libro X, 12 de enero de 1740, Fol. 126v.

Ante la salida de varios músicos por estos años, en 1741 el cabildo expresó abiertamente la necesidad de músicos diestros para las funciones clásicas; se contactó entonces en Puebla a Manuel de Sierra Vargas y se hizo gestión para que viniera a la catedral tapatía. Se le pidió al “maestro de capilla de ella [catedral de Puebla] examine al referido Sierra Vargas, y siendo suficiente le entregue cien pesos para su viaje a esta ciudad [Guadalajara], los que se libren afianzándolos dicho maestro de capilla a satisfacción de los señores jueces hacedores”.¹³³

Si no era la escoleta y su producción de músicos, las otras catedrales siempre fueron buena fuente en el intercambio de ministriles, y si revisamos la movilidad de los músicos de otras catedrales del reino, veremos que muchos de ellos sirvieron a la de Guadalajara, confirmando el fenómeno del intercambio constante.

* * *

Vale la pena hacer la siguiente aclaración referente al ejercicio de los músicos: aun cuando el número de éstos en la primera mitad del siglo XVIII resulta ser elevado (las nóminas de pago y los cuadrantes de coro registran en promedio alrededor de veinticinco músicos), a la hora del servicio religioso los que participaban eran no más de quince, o según lo determinara la obra musical que se fuera a ejecutar, lo cual dependía a su vez del tipo de ceremonia de la que se tratase.¹³⁴ Ahora bien, la elección de quiénes tocaban y quiénes no, era decisión del maestro de capilla como parte de su tarea de administrador y para ello también se apoyaba en sus propios músicos. En 1743, el maestro de capilla José Rosales, solicitó al cabildo que al organista mayor Antonio Zamora se le diera la tarea de concertar “las funciones que se ofrecen fuera de esta Santa Iglesia”. Esta plaza era la de “apuntador” de la capilla y había sido ocupada de manera intermitente por el capellán de coro Francisco Fregoso desde 1729 hasta 1743, cuando dejó la capellanía y la dicha plaza. El cabildo estuvo de acuerdo en nombrar a alguien para esa tarea, pero debido a las numerosas ocupaciones del organista decidió darle el encargo al sacristán mayor, Nicolás Ortiz, quien tenía que cuidar que

¹³³ *Ibidem*, Libro X, 6 de junio de 1741, Fol. 154f.

¹³⁴ Aurelio Tello, *Hacia una geografía... op. cit.*, p. 227.

los músicos se alternen en las funciones y [en] caso que el maestro no distribuya con igualdad las asistencias entre todos, retenga en sí el dinero de las obvenciones que se ofrecieren y al fin de mes lo reparta entre todos con la igualdad que debía haberse practicado en la asignación. Y así mismo para que todos los músicos no sean privados del útil que puedan tener en todas las funciones para que lo solicitan haga dicho bachiller Ortiz que se admitan las que se ofrecieren de media capilla, tercia o cuarta parte, y a dicho bachiller se le acuda con lo mismo que se acudía al bachiller don Francisco Fregoso.¹³⁵

Como puede notarse, los músicos debían también ser observadores de su propia actividad y de las ganancias que ello generaba. Por otra parte, era responsabilidad del maestro de capilla que toda la variedad de instrumentos con los que se contaba, que eran prácticamente los que se mantuvieron hasta el siglo XIX y después, fueran utilizados en las diferentes obras a ejecutar, ya fueran composiciones propias o de otros músicos, de manera que se les diera actividad a todos y se enriqueciera la sonoridad y el timbre de las intervenciones.

Capellanes de coro

Estos encargados del “canto llano” por lo regular eran clérigos y por ello su panorama es un tanto diferente. Los músicos que no eran clérigos se aplicaron siempre a desarrollar a fondo sus habilidades musicales, mientras que los clérigos (cantores o instrumentistas) tenían juntamente la actividad musical y la carrera eclesiástica como opciones, y si sus habilidades musicales no les permitían ser más que capellanes de coro¹³⁶ (sin decir que serlo fuera cosa menor), para su carrera de ascenso entonces hacían uso del derecho a prebenda a través de las conocidas *relaciones de méritos*. En estas “relaciones” se descubre que en su preparación el estudio de la teología, gramática y cánones, así como las oposiciones, nombramientos eclesiásticos y demás, es mucho mayor que la experiencia musical que han tenido.

Así, durante el siglo XVII fueron varios los cantores clérigos que elaboraron su relación de méritos en busca de prebendas, en ocasiones con la

¹³⁵ AHAG, Actas de cabildo, Libro X, 10 de enero de 1743, Fol. 179v.

¹³⁶ Hubo ministriles clérigos que hicieron una notable carrera musical, como he anotado antes.

fortuna de su lado.¹³⁷ Conozco hasta ahora pocos casos de capellanes que hicieron lo propio en la primera mitad del siglo XVIII. El bachiller Juan Ignacio de Moya fue nombrado capellán de coro interino en enero de 1741, en lugar de otro bachiller, José de Figueroa, quien había faltado por causas de salud.¹³⁸ Solo tres años después le fue concedida la titularidad de la capellanía, en una interesante sesión del cabildo tapatío. Aun cuando ya se contaba con la cantidad habitual de capellanes (seis, sin que se confundan con los seises), los capitulares aceptaron la petición de plaza de José Sánchez, al mismo tiempo que le otorgaban la titularidad a Ignacio De Moya (que para ese entonces ya era “licenciado”), argumentando que “los capellanes actuales no pueden asistir con toda puntualidad, unos por su edad crecida y otros por sus accidentes habituales”.¹³⁹ Esto explica por qué en algunas ocasiones se tuvieron hasta ocho o nueve capellanes.¹⁴⁰

En esa misma sesión el capítulo determinó que “en lo de adelante no se admiten por capellanes de coro de esta Santa Iglesia si no fuere a *sujetos que sepan cantar* y tengan licencias de confesores, o con obligación de exponerse dentro de dos meses”. Esta sanción nos hace pensar que anterior a estos años hubo capellanes que no eran muy doctos en el arte de la voz, lo cual coincide con lo que muestran en sus relaciones de méritos.

Además de su actividad de capellán de coro se sabe que hacia 1751 De Moya era cura interino del Santuario de Nuestra señora de Zapopan, y fue en 1756 cuando presentó su *relación* en la que pide que “su majestad se sirva de atenderlo en las vacantes que ocurran en [la catedral de Guadalajara] o en las otras de la Nueva España”.¹⁴¹ Su petición muestra una impresionante carrera académica y eclesiástica, pues había pasado por instituciones de reconocida valía como el colegio San Ildefonso y la Universidad de México, cursando estudios en

¹³⁷ Por mencionar alguno: Andrés de Herrera y Arvide, quien era capellán de coro y sacristán mayor, obtuvo una ración que vacó por “promoción del maestro don Juan Salvatierra a una canonjía”. AGI, Guadalajara 539, 1630-1821, *Provisión de raciones de la catedral de Guadalajara*, 27 de enero de 1639.

¹³⁸ AHAG, Actas de cabildo, Libro X, 31 de enero de 1741, Fol. 147v.

¹³⁹ *Ibidem*, Libro X, 16 de abril de 1744, Fol. 194v.

¹⁴⁰ *Ibidem*, Cuadrante de coro, 1744.

¹⁴¹ AGI, Indiferente 3001, 1724-1796, *Pretendientes a prebendas y curatos: Relación de méritos y ejercicios literarios del licenciado don Juan Ignacio Moya Palacios, presbítero, cura interino que fue del Santuario de nuestra Señora de Zapopan, diócesis de Guadalajara en el reino de la Nueva Galicia, actual capellán de coro de aquella catedral*, Expediente 191, 12 de julio de 1756.

cánones, leyes, física y artes. Fue abogado de la Real Audiencia de Guadalajara, y el obispo Gómez de Parada lo nombró abogado de causas pías, además de contar entre los capitulares con familiares suyos, como Francisco Feijoo Centellas, oidor de la audiencia de Guadalajara y la de México, y Sebastián Feijoo Centellas, chantre de la catedral tapatía.¹⁴² Esto tenía un importante peso para asuntos de asenso eclesiástico, que en la carrera de De Moya se vio claramente reflejado.

Una historia parecida tuvo Pedro Quintano, quien siendo capellán de coro obtuvo por oposición el curato de Zapotlán, donde fue “cura vicario juez eclesiástico”.¹⁴³ Renunció a la capellanía de coro¹⁴⁴ y estando en su curato siguió solicitando asensos y escribió al rey que “se sirva de concederle alguna prebenda en alguna de las catedrales de aquellos reinos”.¹⁴⁵ Tratándose de una buena prebenda, en cualquier parte del reino era aceptable. Finalmente obtuvo una ración en la catedral de Guadalajara (volvió a ella). Hacia el último tercio del siglo De Moya Palacios y Quintano formaban parte de los capitulares que gobernaban la Diócesis,¹⁴⁶ y desde hacía algunos años habían dejado de cantar de manera profesional. La música parecía no haber sido para ellos.

El movimiento que se percibe en los asensos entre clérigos a raciones u otras prebendas o dignidades, es equivalente al que se da entre los músicos de una plaza a otra mayor (cantor, instrumentista, ayudante de sochantre, sochantre, maestro de capilla...). Era la vocación lo que distinguía a un “clérigo músico” de un “músico clérigo”, pues cada uno encontraba su propia manera de acercarse a Dios, de llevar luz a su corazón y un pan digno a su boca.

Breve conclusión

Lo que la escoleta fue para la instrucción musical, lo fue la capilla para la liturgia, pues desde los años iniciales, diseñar el complejo sistema de culto con todos sus elementos litúrgicos implicaba tener un conjunto de ministri-

¹⁴² *Ibidem*, Relación de méritos y ejercicios literarios del licenciado don Juan Ignacio Moya Palacios...

¹⁴³ *Ibidem*, 1724-1796, Pretendientes a prebendas y curatos: Relación de méritos y servicios de don Pedro Quintano y Abarca, clérigo presbítero del obispado de Guadalajara en el reino de la Nueva Galicia, cura propio del pueblo de Zapotlán y vicario juez eclesiástico de su feligresía, Expediente 222, 8 de enero de 1758.

¹⁴⁴ AHAG, Actas de cabildo, Libro XI, 12 de enero de 1757, Fol. 207v

¹⁴⁵ AGI, Indiferente 3001, Relación de méritos y servicios de don Pedro Quintano y Abarca...

¹⁴⁶ AHAG, Actas de cabildo, Libro XIII, 6 de marzo de 1784, Fol. 64f y 64v.

les y cantores que se insertaran en él con perfección astronómica y con un decoro y lustre que recordara a los más suntuosos palacios de la antigüedad. Elevar la música a los niveles del culto divino, es, al mismo tiempo, elevar el prestigio social del músico que participa de ella, y los ministriles y autoridades de la catedral de Guadalajara estuvieron conscientes de esto. Las complicaciones que la ciudad experimentó para lograr un desarrollo óptimo tanto en su economía como en su cultura y demás, también se vieron reflejadas en el largo proceso de constituir una buena escuela y capilla musicales, pues las condiciones económicas en que éstas dos funcionaron no siempre eran del todo favorables, aunque el cabildo catedralicio dedicó importantes esfuerzos a contar con los mejores ministriles para el servicio divino.

Si bien el servicio musical era el principal cometido y finalidad de un músico, no era fácil que esta tarea se llevara a cabo si no era con todos los conflictos que la cotidianidad impone a cualquier actividad en la que se involucre más de una persona. Músicos y autoridades se enfrascaban en una relación desigual en la que aparentemente el principal objetivo nunca se perdía de vista: el culto divino.

La catedral guadalajarenses, con gran pujanza y con todo y la poca renta que le fue asignada durante algunos periodos en la primera mitad del siglo XVIII, logró poner las bases para su despliegue musical que en gran medida fue posible gracias a la formalización de la escoleta. El quehacer musical fue un mecanismo en sí para obtener prestigio social y una cultura e identidad propias. Calvo destaca que la “función original” del cabildo eclesiástico era “asegurar el esplendor del culto divino en la catedral, para lo cual le ayudan el maestro de ceremonias, las capellanes de coro, multitud de cantores, músicos, monaguillos y otros ministros...”¹⁴⁷ En este sentido, el músico tenía la posibilidad de hacer con su música lo que el oidor con su autoridad, el noble con su hacienda o el clérigo con su rezo: buscar ser respetado y reconocido en su propio medio, mismo que se desarrollaba entre lo sagrado y lo profano, entre la cotidianidad más mundana y las notas celestiales que lo acercaban a la esfera divina.

Aprender a ejecutar varios instrumentos, a cantar, dirigir o componer, eran mecanismos por los que se podía tener ascensos y una mejoría salarial, del mismo modo en que el clérigo realizaba su carrera eclesiástica hasta

¹⁴⁷ Calvo, Poder, religión... *op. cit.*, p. 89.

llegar a lo más alto que podía. Así, la capilla siempre aspiró a ser la mejor; las reglas y estatutos, apoyados por las constantes revisiones, exámenes de oposición, mejoras salariales y demás, apuntaban a “dibujar” una capilla “ideal”, que siempre se enfrentó con la capilla dibujada por los problemas de dinero, abusos, indiferencia y otros conflictos.

Desde la muerte de Martín Casillas (1719) parece haber empezado a sufrir la capilla una especie de estancamiento que desembocó en los duros años de la década de los cuarenta, y que sólo se reactivó poco después con la inyección de mayores salarios y número de músicos. La escoleta, por su parte, si bien proveyó de músicos a la capilla, era a su vez un reflejo de lo sucedido en ella, que según lo investigado hasta ahora, el periodo de Casillas fue la culminación de un largo proceso de lento crecimiento que incluyó la terminación de las obras de construcción de la catedral y su consiguiente consagración (1716) y la formalización precisamente de la escoleta como productora de músicos locales.

Como mecanismo para continuar con ese proceso de crecimiento de la catedral (que en lo musical parece haber sufrido mucho con la muerte de Casillas), se hicieron importantes obras como la construcción del órgano de tribuna (1727-1730) y otras obras como las puertas principales y el enorme reloj frontal.

Y hablando en términos estrictos de una escuela de enseñanza musical, Guadalajara fue la primera ciudad que la tuvo en todo el reino novohispano, pues aunque Puebla tuvo su Colegio de Infantes en 1694, ésta no fue una escuela de música en la que podían ingresar todas las personas que lo desearan aunque no laboraran al interior de la catedral. En él se preparaba a los niños para el coro y para continuar luego (si no decidían continuar en la actividad musical) en su preparación eclesiástica en el Colegio Seminario. En cambio la escoleta neogallega conformó una corporación que no tuvo otro fin que el preparar músicos y cantores para el servicio de la catedral, pero a la que podían ingresar todas las personas que tuvieran las inquietudes de desarrollar sus capacidades musicales. Este fenómeno a su vez, fue una clara muestra de la mencionada movilidad social que formaba un complejo sistema al interior de la ciudad.

Con estos esfuerzos la catedral buscaba ser lo que debía ser una “ciudad cabeza de reino”, y en ese mismo sentido tenía que estar la pujante capilla musical. Ni más ni menos. Con todo lo que ello conllevó, Guadalajara contó con un conjunto musical catedralicio que lo mismo tuvo músicos

oriundos de la tierra como extranjeros, siempre todos obedeciendo los preceptos universales de la autoridad católica, aunque siempre encontrando en los distintos músicos los nobles “sentimientos de la región”.

Consideraciones finales



Ciudad y catedral

En este último y breve apartado expondremos algunas reflexiones generales sobre lo tratado en los capítulos anteriores, sin el ánimo de repetir lo ya dicho y procurando generar una idea de conjunto.

La ciudad fue entonces el máximo escenario de interacción social en el que todos los estratos sociales podían tomar parte de la obra ahí representada e interactuar, cada uno desde su propia esfera y corporación a la que pertenecía. De hecho, cada grupo social encontraba su sentido y su razón de ser en otro, sea superior o inferior. Así, por ejemplo, los pobres llegaron a ser indispensables para el despliegue de la piedad y caridad católicas.

Además del papel rector en las asuntos propios de la fe, la catedral fue el mecenas de la creación artística (música, pintura, escultura...) en todos los sentidos; y aunque a las obras que financiaba les otorgaba un fin de control social, los creadores o artistas recurrían a la institución no sólo en demanda de apoyo económico sino también de respaldo moral y de prestigio.¹ Si bien además de la Iglesia hubo familias que patrocinaron obras musicales, fue la institución religiosa la que mayor número de obras produjo, o que por lo menos una mayor cantidad de éstas se resguardan en sus archivos.

Las respectivas autoridades de la ciudad, civil y eclesiástica, eran dos brazos de un mismo cuerpo, es decir, las dos potestades del rey, ambas entidades por momentos parecían caminar hacia un mismo rumbo en cuanto a promover su crecimiento, poder y prestigio, como proyectos monárquicos. Pero al mismo tiempo, cabildo civil y eclesiástico tenían sus propias estrategias

¹ Estrada, *Música y músicos...* op. cit., p. 103.

para llevar a cabo tales fines. La Iglesia, por su parte, uno de los conflictos que en este periodo del siglo XVIII tuvo que debatir, incluso desde dentro, fue el actuar desde la acostumbrada “tradición”, o montarse en la *modernidad* y sus embates. Los músicos experimentaban constantemente señalamientos, prohibiciones, reglamentos y demás, y ello les llevó a construir una cultura de la resistencia ante tales medidas consideradas agresivas.² Por otro lado, la propia autoridad religiosa tapatía, tratándose del “gobierno del coro de esta Santa Iglesia, para mayor aumento del culto divino, inmemorial padrón de sus *estatutos*”, hacia 1747 tuvo que hacer cuidadosa revisión de “lo prohibido y lo permitido”, de manera que finalmente determinó que algunos de sus canónigos

formen y exijan 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, se impetre 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 *in viridi* observancia para instrucción de los señores capitulares actuales, y los que en adelante fueren, como para los demás ministros de coro de dicha Santa Iglesia.³

Esta fue una lucha constante que los propios músicos experimentaron en su ejercicio diario, amén de lo vivido en la censura de la temática y producción musical, pero el mencionado respaldo moral y de prestigio hacía valer la pena las constantes diferencias entre músicos y autoridades. Pero sería un error considerar a estos canónigos como un ente homogéneo sin variaciones en sus ideas de gobierno pues no faltaban los que se oponían a realizar cambios, al grado de tener enfrentamientos incluso en el coro, por lo que se tuvo de recordar e imponer de manera tajante que no fuera utilizado el coro para tratar asuntos del cabildo, sino sólo para actividades propias del servicio litúrgico. Se trataba tal vez de canónigos que de algún modo, y seguro sin darse cuenta, comenzaban “la obra de esterilización... y preludiaban en la

² Como lo señala Gómez Naredo, Jerarquía y resistencia... *op. cit.*

³ AHAG, Actas de cabildo, Libro XI, 15 de abril de 1747, Fols. 12v, 13f. El subrayado es mío.

catedral expurgada el próximo carnaval de la diosa Razón”,⁴ de lo que la segunda mitad del siglo XVIII, y el siguiente, ha dado mucho tema de estudio.

El obispo, el cabildo y los músicos

Ahora bien, el papel de la música al interior de la catedral fue un elemento que se movió en el terreno de dos autoridades inmediatas: el cabildo y el obispo. Pero aunque era el cabildo el responsable de lo que pasaba en la capilla, era la intervención del obispo lo que terminaba definiendo el destino del conjunto. Por lo menos así se muestra en la disposición del obispo León de Garabito al ofrecer todas las facilidades para que Martín Casillas diera la mayor formalidad a la escoleta, e incluso, le asignara un espacio fijo dentro de la catedral. En el caso de la construcción del órgano, parece haberse dado una negociación entre estas esferas de gobierno, pues fue el cabildo que se encargó y aportó los fondos (incluyendo contribuciones personales de algunos canónigos) para la construcción del órgano de 1730.

El mencionado conflicto entre Camacho y Ávila y los canónigos por el gobierno y los dineros de la diócesis, hacia 1707, parece haber llamado toda la atención del prelado, pues sobre asuntos musicales aparecen pocas participaciones de éste en los documentos, por ejemplo, “dar noticia al obispo” de la fijación de edictos para las plazas de sochantre o maestro de capilla.⁵ O bien, en discordias por definir el salario de algún músico, como fue el caso del aumento a todos los capellanes de coro a ciento cincuenta pesos, autorizado por el prelado, aunque el “el señor deán dijo que concurría por ahora con el dictamen de su señoría ilustrísima, pero que se reservaba para en otro tiempo que le fuere y pareciere conveniente decir lo que le convenga en este asunto”.⁶ La férrea personalidad de Camacho y Ávila, y su clara intención de llevar hasta el rey sus conflictos con el cabildo, hacían a los capitulares asentir las decisiones de éste, aunque no fueran para ellos del todo las más idóneas.

Los efectos de una mayor intervención obispal se notaron con Gómez de Parada, y se evidenciaron en los exámenes practicados a la capilla. ¿Y qué trajo ello como resultado? Sin duda una mayor estabilidad y un crecimiento en el

⁴ Luis Gillet, *La catedral viva*, España, Ediciones y Publicaciones Españolas, S.A., Col. Sol y Luna, 1946, p. 262.

⁵ AHAG, Actas de cabildo, Libro VIII, 16 de enero de 1711, Fols. 40f-40v.

⁶ *Ibidem*, Libro VIII, 9 de febrero de 1712, Fols. 49f-49v.

número de integrantes, y aun así, una mejor administración de estos de manera que tuvieran más participación en otras ceremonias fuera de la catedral.

Pese a esta diferencia de las políticas del obispo en turno hacia los asuntos musicales de la catedral, algo que se debe destacar es que en todo el periodo que analizo la capilla nunca fue clausurada, como sí sucedió durante el siglo XVI y en el XIX. Ni en los momentos más complicados generados por las crisis de la epidemia de 1736, lo que trajo como resultado, entre otras cosas, una escasez de músicos de la que pronto se recuperó (cuadro VI). Esto evidencia que aun con todas las limitantes económicas (recordemos lo que invertían las catedrales de Puebla y la ciudad de México comparadas con lo que Guadalajara invertía en el rubro), la música llegó a ser considerada como necesaria y esencial para lograr ese decoro, prestigio y reconocimiento que constantemente reclamaban los canónigos para su ciudad y su catedral. Es decir, no tanto porque el cuerpo capitular no haya tenido el “suficiente interés para considerar a la música como un arte sacro, inseparable de la liturgia”, como lo menciona Estrada,⁷ sino más bien por incapacidad económica fue que no se alcanzaron cosas mayores como fundar un Colegio de Infantes, lo cual sucedió hasta la segunda mitad del lejano siglo XIX. Es por eso que la escoleta cumplió las funciones de un Colegio de Infantes siendo éste su gran mérito, pues en ella se formaron organistas, violinistas, cantores y hasta clavecinistas y arpistas, instrumentos poco comunes no sólo en la liturgia sino en la música en general. Y aun cuando seguramente muchos músicos impartieron clases particulares a alumnos de familias privilegiadas con el fin de aumentar sus ingresos, el pertenecer a la capilla catedralicia aseguraba además el respaldo de una institución con un poder inconmensurable en tiempos virreinales. Ser músico de la capilla podía otorgar esa doble ciudadanía entre el mundo profano y el sagrado, ya que significaba servir a la Iglesia “sin ser necesariamente clérigo”, es decir, participar de los actos rituales más sagrados realizados en la comunidad con el solo hecho de poseer las capacidades y destrezas musicales, cosa que, efectivamente, no era nada sencillo.

⁷ Estrada, *Música y músicos... op. cit.*, pp. 65-66.

Cuadro 1. Número de músicos y cantores en la capilla 1700-1780

Año	Músicos	Cantores	Organistas	Sochantres	Gobierno eclesiástico	Observaciones
1700	20	11 y 12 monaguillos	1	1	Obispo Felipe Galindo Chávez y Pineda	Algunos cantores eran también instrumentistas
1710	23	8 capellanes	1		Obispo Diego Camacho y Ávila	
1723	25	6 capellanes	2	2	Sede vacante	Músicos incluye a cantores de “canto figurado”
1744	27	8 capellanes	3	2	Obispo Juan Leandro Gómez de Parada	Músicos incluye a cantores de “canto figurado”
1780 ⁸	32	7 capellanes	3	3	Obispo Antonio Alcalde y Barriga	Músicos incluye a cantores de “canto figurado”

Fuente: AHAG, Cuadrantes de coro.

Con todo y la poca renta destinada a la capilla, comparada con la de otras catedrales –Puebla y México–, durante la primera mitad del siglo la capilla siguió en crecimiento e incorporando nuevos instrumentos como violines, oboes y flautas, aumentando no sólo el número de músicos sino las posibilidades de interpretar un repertorio más amplio, como el de la fuerte tendencia italianizante que hacia la década de 1730⁸ empezaba a manifestarse en la catedral evidenciado, entre otras cosas, por la presencia del mencionado violinista italiano Santiago Billoni.⁹

Música y prestigio social

Es claro que durante los años del periodo que estudio la función de la escoleta fue preparar e instruir a los músicos de la capilla para el “aderezo del culto”. La escoleta fue para la instrucción musical lo que la capilla para la

⁸ Agrego este año sólo para fines comparativos.

⁹ Véase Celina G. Becerra Jiménez y Rafael Camacho Escamilla, “Instrumentos musicales en la Catedral de Guadalajara en el siglo XVIII”, en 4º Coloquio Musicat, *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, México, D.F., UNAM, 2009, p. 311ss.

liturgia, aunque el buen funcionamiento de ésta (capilla) dependió del desarrollo y las condiciones en que se encontraba aquélla. El reglamento de los músicos de la catedral de Puebla rezaba:

... La escoleta es establecimiento de todas las iglesias catedrales y uno de los más necesarios y útiles para su servicio; porque se reduce a enseñar la música, en el canto de órgano figurado, a los que están en estado de aprender a ejercitar los que ya están adelantados, y perfeccionar en el uso constante del arte a los que profesan.¹⁰

La cita anterior, aunque corresponde a la catedral de Puebla, describe con claridad la importancia de esta institución musical en las catedrales. Señala también que “por este medio, logrará la iglesia proveerse de ministros idóneos, en lugar de los que mueren... se inutilizan, o despiden; y por esta razón es obligación de todos asistir, no estando expresamente celebrados por el cabildo”.¹¹

El hecho de que la catedral guadalajareense se preocupara por la enseñanza de “sus propios músicos” tenía que ver con la idea de autonomía e independencia frente a las otras catedrales del reino. Con la escoleta se pretendía crear “ministros aptos y suficientes sin ser necesario buscarlos de fuera”.¹² Considero que en esto radicaba el valor de esta entidad jurídica, pues aun cuando la catedral podía contratar músicos ya adiestrados y aptos en el arte musical y sin el compromiso de prepararlos, se decidían por instruirlos y formarlos por dos razones importantes: la primera, porque no resultaba tan sencillo encontrar músicos como encontrar carpinteros o herreros, y la segunda, tiene que ver con la “rivalidad” y la construcción de un “prestigio” del recinto y de la ciudad. Montserrat Galí destaca que la *rivalidad* con otras catedrales era algo más que notorio en aquellos años coloniales y refiriéndose a la fundación del Colegio de Infantes de la catedral de Puebla, explica que “no es acto aislado y casual sino la manifestación del orgullo de una ciudad episcopal que ostentaba su independencia y su identidad mediante instituciones que la equiparaban no sólo con la ciudad

¹⁰ Archivo del Venerable Cabildo Anglogopolitano Catedral de Puebla (AVCACP), Libro 46, 06 de octubre de 1786, Fols. 287f-287v. En línea, página web de Musicat: <http://musicat.unam.mx/index.php>. Consultada el 4 de marzo de 2009.

¹¹ *Ibidem*, Libro 46, 06 de octubre de 1786, Fol. 287v.

¹² AHAG, Actas de cabildo, Libro XI, 3 de julio de 1750, Fol. 65v.

de México, sino con las capitales más importantes de la cristiandad...”¹³ El caso de Guadalajara no era la excepción, y en esta primera mitad del siglo XVIII, en lo que a música se refiere, tuvo por lo menos tres elementos con los que aspiró a ese “decoro y majestad” del culto catedralicio: la capilla, la escoleta y el gran órgano de tribuna construido en esos años.¹⁴ Otros elementos no musicales fueron: el haber concluido la construcción del recinto y su consecuente consagración, como se explicó en el capítulo primero.

A la par con la rivalidad estaba el “prestigio” que a la vez era sinónimo de presencia, poder y jerarquía. El boato y fastuosidad de una catedral consagrada, con una capilla musical de renombre y calidad (que era a lo que aspiraba el cabildo tapatío), repercutía también en las fiestas y ceremonias que se celebraban extramuros, en las calles de la ciudad; y “en un mundo donde las imágenes, las fiestas, las grandes celebraciones y la música eran elementos de prestigio y de calidad entre las ciudades y entre los cabildos...”,¹⁵ eran también manifestaciones de “poder”, de rectoría cultural y de dictar las formas de conducta que el pueblo debía seguir. Los capitulares de la catedral de la ciudad de México lo dejaron en claro cuando expresaron que con la música catedralicia se pretendía “alabar a Dios dignamente [...] y guiar, por el recto camino, el gusto musical del pueblo de México”.¹⁶ Con todo ello, la catedral de Guadalajara aspiraba a estar entre las grandes catedrales del reino aunque por lo menos en el aspecto musical el proceso para lograrlo haya sido bastante accidentado. Cabe agregar, a manera de aclaración, que dicho prestigio es procurado, más que por los músicos por la corporación eclesiástica, como lo veremos enseguida.

Ahora bien, esta pretendida “autonomía e independencia” parecería entrar en contradicción con la práctica de fijar edictos en otras catedrales en busca de músicos. Valdría la pena una sencilla aclaración. Aunque siempre se trabajaba para tener a los músicos “suficientes” (en número y calidad), no de-

¹³ Galí Boadella, *La Fundación del Colegio...* *op. cit.*, p. 256.

¹⁴ Cristóbal Durán, *Los órganos de Nazarre...* *op. cit.*

¹⁵ Gómez Naredo, *Jerarquía y resistencia...* *op. cit.*, p. 85; cita a Irving A. Leonard, *La época barroca en el México colonial* (1959).

¹⁶ Estrada, *Música y músicos...* *op. cit.*, p. 63. Estrada hace esta misma cita textual (entrecomillada), y refiere al pie de la página que “Todos estos datos están tomados de los testimonios encontrados en la catedral de México”.

jaba de reconocerse cuando no se contaba en la capilla con el individuo idóneo para cubrir una determinada plaza y que tal vez la escoleta no lo produciría en poco tiempo.¹⁷ Por otra parte, se había convertido en una costumbre que las vacantes de las principales plazas musicales (excepto la de maestro de capilla, como ya vimos) se sometieran a “exámenes de oposición” después de haberlas anunciado por las principales ciudades del reino; incluso, en ocasiones no se admitió el trámite de aceptación de un músico, aun habiendo demostrado nivel aceptable, hasta que no se fijaran los edictos como se acostumbraba, esperando, como es obvio, tener más opciones de dónde elegir.¹⁸

El contar con una escoleta en la que se aspiraba a la “perfección” en el desarrollo musical, no impedía ver las limitantes hacia el interior del sistema, de tal manera que se permitiera la interacción con otros sistemas para subsanar las carencias. La historiografía sobre la actividad musical catedralicia delata la movilidad de los músicos por diferentes catedrales de la vieja y la Nueva España, así como Perú y Guatemala.¹⁹

El músico y la música: aspectos sobre historia de los conceptos

La manera en que finalmente se confeccionó la relación entre los músicos y las autoridades eclesiásticas tuvo que ver, entre otras cosas ya comen-

¹⁷ La preparación de músicos para lograr un nivel aceptable, llevaba, en algunos casos, varios años, y seguramente era así porque constantemente se le daban nuevas tareas como fue el aprender otros instrumentos, canto o enseñar solfeo. A esto hay que agregar que aprender a tañer el órgano, por ejemplo, implicaba tener uno en casa, lo cual no siempre era posible, de ahí que dependieran del órgano de la escoleta, o incluso, del que se tenía en la propia catedral.

¹⁸ AHAG, Actas de cabildo, Libro X, 21 de junio de 1735, Fol. 47v.

¹⁹ Véase María Gembero, “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*, Guadalajara, UdeG, 2000, pp. 128-142. Y una obra más reciente, la ya citada de María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico... op. cit.*, Estas “relaciones musicales entre España y América” podrían ser un interesante modelo para estudiar las *relaciones musicales entre las catedrales novohispanas*, tal como lo propusieron los proyectos “Musicat: Seminario nacional de música en la Nueva España y el México independiente”, adscrito a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y Ritual Sonoro Catedralicio, adscrito a CIESAS-Pacífico Sur. La propuesta de ambos proyectos, además del rescate de la música catedralicia, es hacer una nueva lectura del fenómeno musical, pudiendo llegar más allá de los factores sonoros y generar nuevas interpretaciones en las que se vincule lo musical con aspectos sociales, culturales, políticos y económicos. Sus investigaciones se han presentado en diversos coloquios internacionales (el último de Ritual Sonoro en la ciudad de Oaxaca en 2011 y el último de Musicat en Guadalajara, mayo de 2008), y aún cuando se han obtenido importantes logros, una investigación inter-catedralicia novohispana está por hacerse.

tadas, con la *conceptualización* que en la catedral se tenía de la música y del músico en sí, es decir, que si además de haber sido considerado como “sirviente”, el músico era ubicado o no entre los humanistas o artistas creadores, dueños de una peculiar virtud.

Pretendo hacer válida la pregunta de cómo se asumió al interior de la catedral de Guadalajara el concepto de “arte” en tanto que entre el personal que trabajaba en el recinto se encontraban además de músicos, pintores, escultores, arquitectos y demás, quienes al parecer, superados por la idea de que su propia producción servía al propósito particular de alabar a Dios, ésta era considerada no como hoy consideraríamos una actividad artística, sino como una actividad mecánica hecha con “destreza” y “perfección”. Y de manera más particular, considero más productivo llevar la pregunta hacia el músico y la música ¿Qué habitaba la mente de las autoridades eclesiásticas al pensar en “el músico” y “la música” que producía? ¿De qué manera el músico de la catedral era definido por quien lo contrataba? ¿De qué manera él se autoreconocía?

Aun cuando el advenimiento del periodo renacentista representó importantes cambios y aportaciones en cuanto al concepto del arte y los artistas,²⁰ lo cierto es que durante los siguientes tres siglos aparecieron en el lenguaje escrito términos e ideas que guardaban cercana afinidad con los viejos significados medievales. Sobre el “redescubrimiento” de los clásicos grecorromanos, Frank Chambers explica que un elemento importante del hombre del renacimiento fue el desarrollo de la “conciencia estética”, la cual “trató de recrear en el arte y la literatura el concepto de *bellas artes*”.²¹ La idea del autor va en el sentido de que con la concepción del arte durante el Renacimiento inició un cierto proceso de independencia, de autonomía en relación a los fines de éste, es decir, que el arte ya no esté sólo al servicio de algo externo a él mismo (religión, política...), sino el “arte como objeto de belleza... justificado por la belleza misma”, en donde su “contemplación” satisface en sí.

²⁰ Por ejemplo: aparecieron las primeras biografías de pintores, escultores..., así como la pintura de autorretratos; la figura del artista-artífice empezó a salir del anonimato y a cobrar un nuevo valor social; la aparición de “academias de arte”, distinguidas de las corporaciones gremiales, también fueron delineando el nuevo rumbo de la actividad del arte. Véase Larry Shiner, *La invención del arte*, España, Paidós Estética, 2004, pp. 71-77.

²¹ 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.

En su *Curso de arquitectura*, de 1675, Francois Blondel 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”.²² 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.”

Ahora bien, en el lenguaje hispano (y novohispano) el concepto “arte” siguió siendo utilizado en su antiguo significado de “destrezas” y “reglas” que había tenido desde tiempos medievales. La vieja división de artes liberales y mecánicas aún estaba vigente, y contra ello aparecieron obras como la de Gaspar Gutiérrez de los Ríos: *Noticia general para la estimación de las artes*, publicada en Madrid en 1600,²³ que marcó el inicio de una historiografía propiamente dicha artística española en la que se reclamó el lugar de las “bellas artes dentro del esquema de las artes liberales”,²⁴ al mismo tiempo que los “artistas” se preocuparon por distinguirse de los “artesanos”, o dicho de otro modo, distinguir el arte de la artesanía. Pero sólo hasta finales del siglo XVIII y principios del XIX pareció quedar claro que los oficios manuales y las ciencias eran precisamente eso: ciencias y oficios, y que las “artes” eran las “bellas artes”, incluso claramente distinguidas de las artesanías.

Pero contrario a lo esperado por Gutiérrez de los Ríos y su citada obra, el *Diccionario de Autoridades* (1726) daba la definición de artesano y artista en los siguientes términos:

- Artesano: “oficial mecánico, que gana de comer con el trabajo de sus manos: y con especialidad se entiende del que tiene tienda pública y se emplea en tratos mecánicos.”²⁵

²² Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis experiencia estética*, España, Tecnos Alianza, 2008, p. 48.

²³ El nombre completo de la obra es *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, con una exhortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos los estados*, en Karing Hellwig, *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, Visor Dis. S.A., 1999, p. VII.

²⁴ *Ibidem*, p. 20.

²⁵ Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*, edición facsímil, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1964, p. 424.

- Artista: es definido como “el profesor de algún arte... [o] a cualquiera que la ejerce o la profesa”. Aclara que en “lo moderno se toma por el que ejerce artes mecánicas” (¡no las liberales!).²⁶

En estos términos, artista y artesano vienen a ser casi sinónimos. El término que sí hace referencia a escultores y arquitectos es el de “artífice”, a quien define como “maestro en alguna de las artes mecánicas o manuales[¡!]: como maestro de escultura, de arquitectura”.²⁷ Es de esperarse que ni escultores, poetas, ni músicos fueran considerados todavía artistas; aun cuando ya hubiera algunos teóricos abogando por una nueva división de las actividades humanas, es decir, propiciando la creación de un nuevo concepto. La vigencia de este debate por aquellos años era que, culturalmente hablando, no era tan clara la distinción entre un pintor y un zapatero.

¿Hasta dónde llega la “autoridad” de este *Diccionario de Autoridades*, ante la tensión que puede generar contra los actores que ejercen estas actividades? ¿Qué relación hay entre lo establecido por esta “autoridad” y lo llevado a la práctica? En el caso particular de la Guadalajara novogalaica, parece que la autoridad fue notable. El registro de pagos de 1694 lleva en su portada: “Salarios que se pagan a sirvientes de la santa Iglesia católica de Guadalajara...”²⁸ En esta nómina figuran los músicos y cantores del coro así como capellanes y demás ministros. Indistintamente se les llama por “músico” o por el instrumento que ejecutan: organista, arpista... Si no conocemos documentos que señalen un tratamiento diferenciado a los músicos de la capilla, únicamente como parte del grupo de “sirvientes de la santa Iglesia”, parece evidenciarse entonces el concepto no sólo de la música –no como arte–, sino del “músico” como “sirviente”, no como artista. Seguramente lo que podría elevarlo a la categoría de artista sería su gran “destreza” en la ejecución o composición musical, pero no el hecho en sí de dedicarse a la música. Las actas de cabildo catedralicio registran a los constructores y reparadores de órganos como “oficiales de hacer órganos”,²⁹ más cerca

²⁶ *Ibidem*, p. 427.

²⁷ *Ibidem*, p. 426.

²⁸ AHAG, *Salarios que se pagan a sirvientes de la santa Iglesia católica de Guadalajara en los ramos de costas generales, en cuarto novenos de curas y fábrica*, sección Gobierno, serie Secretaría, Registro de nómina, año 1694, caja 1, expediente 4, Folio 7.

²⁹ AHAG, Actas de cabildo, Libro IX, 28 de mayo de 1721, Fol. 8f.

de ser considerados artistas que los músicos, según la citada definición del *Diccionario de Autoridades* (véase *supra*).

Uno de los inventarios que se conservan en el archivo de la catedral realizado por estos mismos años³⁰ (1759), registra una importante cantidad de objetos tanto para el culto catedralicio como para otros fines. Algo que llama la atención es que, a pesar de registrar varias obras pictóricas, escultóricas, musicales y demás, en ningún momento llama a sus creadores “artistas”. Al describir lo existente en la sala de cabildo, el inventario enlista todos y cada uno de los “veinte lienzos de los retratos de los ilustrísimos señores obispos,”³¹ y en ninguno de ellos menciona el nombre de su autor. Parece como si para los funcionarios religiosos guadalajarenses la importancia del pintor era mínima frente a la del gobernante retratado.

Entre los instrumentos de música inventariados había obras escritas: “la música que tiene esta santa Iglesia”,³² que eran “composiciones de diversos autores”. Estos “diversos autores” fueron anónimos para quien redactó dicho inventario, lo mismo que los pintores arriba citados. Entre el componer música y ejecutarla, además de dirigirla, parecía no haber distinción alguna en la concepción de los capitulares,³³ de manera que quien se dedicara a estos menesteres seguía siendo considerado como un artesano, y más aún, sin siquiera estar agrupado en un gremio, como quedó dicho.

No podría aventurarme a considerar que las “bellas artes” decretadas por Charles Batteux, en 1747, al agrupar a la pintura, escultura, música, danza... hayan influido ya en la nueva manera de considerar a la música al interior de la catedral, pero sí podría considerar que se anunciaba una ampliación o modificación del concepto, tal como Koselleck refiere a este tipo de conceptos que durante la *Sattelzeit*³⁴ fueron objeto de una transformación fundamental.

³⁰ AHAG, *Libro de inventario de todos los bienes y alhajas que hasta hoy veinte de agosto de mil setecientos cincuenta y nueve años tiene esta santa Iglesia catedral de Guadalajara*, Sección Gobierno, Serie Secretaría, Libro de inventario, 1759/1790, ficha 536.

³¹ *Ibidem*, *Libro de inventario*... Fol. 133f.

³² *Ibidem*, Fol. 275f.

³³ Cfr. Shiner, *La invención del arte*... *op. cit.*, p. 160.

³⁴ Reinhart Koselleck señala que una serie de cambios en distintos conceptos de orden intelectual (Revolución, Estado, Arte, Ciudadano, República, entre muchos más) se han dado de manera decisiva en una etapa clave que él llama *Sattelzeit* o “periodo bisagra”, que va entre 1750 y 1850. En ella se registró un marcado cambio en la “esfera intelectual” en la que “los significados originales [de los conceptos] se transforman en su avance hacia nuestro presente”, en donde la Ilustración tuvo un papel decisivo. Véase Reinhart Koselleck, *historia/Historia*, Madrid, Mínima Trota, traducción e introducción de Antonio Gómez Ramos, 2004, p. 14.

Por lo tanto, esta primera mitad del siglo fue crucial por sentar las bases de una nueva forma de concebir a los músicos dentro y fuera de la catedral.

Según Rosen, es a mediados del siglo XVIII, en Europa, cuando los compositores adquieren 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...”³⁵ En Guadalajara esto sería posible hasta iniciar el siglo XIX considerando que la imprenta fue establecida en esta ciudad en 1793, con lo que seguramente empezaron a circular las innovadoras ideas ilustradas. El método para tocar el clavecín y piano de López de Elizalde, organista de la catedral, impreso en 1821,³⁶ es prueba de lo que en Europa había sucedido medio siglo antes, según la cita de Rosen.

A los músicos estudiados en este trabajo no les correspondió presenciar a la música ya esclarecida como una de las “bellas artes” y gozando de un nuevo *status* social, pues fue hasta el siglo XIX cuando más que una actividad reconocida como una artesanía, la música pasó a ser un símbolo de refinamiento social. Por lo tanto, pensar en un músico hacia antes de 1750, era pensar no en un artista sino en un instrumento de alabanza con una misión clara. Al respecto, Estrada señala que el propio músico parecía estar consciente de ello ya que su ejercicio se encaminaba a “poder continuar con la misión a ellos señalada por la Mente Divina; pues, así, inspirados por un fervor religioso que hoy se ha perdido, era como se concebía a los artistas de aquel siglo”.³⁷

Últimas palabras

Al iniciar este viaje por los músicos y sus andanzas frente a las autoridades de la catedral tapatía, uno de los objetivos que siempre procuré tener presente fue que al final del viaje pudiera reconocerse algo nuevo como producto de esta investigación. Y si experimento cierta tranquilidad es porque se han descubierto cosas antes desconocidas. Una de las ideas con las que inicié esta investigación era la fundación de la escoleta que tentativamente la ubicaba hacia los primeros años del siglo XVIII. Fue tanto mi empeño por

³⁵ En Federico Monjeau, *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*, Argentina, Paidós, 2004, p. 32.

³⁶ Mariano López de Elizalde, *Tratado de música y lecciones de clave*, Guadalajara, Imprenta de Petra Manjarés, 1821.

³⁷ Estrada, *La música de México... op. cit.*, p. 105.

encontrar el dato preciso que al no dar con él llegué a pensar que la investigación no tendría sentido. Pero el ir descubriendo la manera en que los capitulares insistían en tener en forma la escoleta para que a ésta no le faltara nada y pudiera funcionar de manera óptima, pese a los conflictos que tuvieron que pasar con los propios alumnos y músicos, entonces consideré que ese constante cambio en el que se encontraba la convirtió en un centro de atención dentro de la política eclesiástica. Llegué entonces a la idea de que la propia capilla no podría ser explicada sin la escoleta, y viceversa, lo que finalmente me ubicó en la necesidad de considerar a ambas (escoleta y capilla) como elementos de un mismo proyecto: un proyecto social catedralicio enmarcado en el constante plan de evangelización y poblamiento. La música de los cantores, así como las municiones de los soldados o la palabra de los misioneros, tenía que estar ahí y la capilla era su mejor representación.

Por otra parte, ¿cómo concebir al músico que además de trabajar para vivir estaba obligado a servir a Dios? El músico era un producto de su época y no podía ser de otra manera. Las concepciones teológicas que impregnaban todo también afectaron la propia idea de sí mismo, es por eso que entre lo sagrado y lo profano había lugar para su labor.

Ahora bien, analizando el desenvolvimiento de la escoleta y su relación con la capilla se hace evidente que lo sucedido a una se percibe en la otra. Si bien la situación económica de ambas (salarios, instrumentos...) debía corresponder a la situación económica de la ciudad (crisis o prosperidad), en momentos parecía que el empeño de los músicos y su deseo por formar parte del conjunto musical no corría paralelo a lo que mostraban las arcas de la catedral, pues algunos de ellos asistieron a los servicios durante un tiempo *sin* percibir salario, con la esperanza de que las autoridades pudieran reconocerles tarde o temprano sus capacidades, entrega y devoción. Esto me hacía pensar que tal vez la escoleta, más que la capilla, podía no ir a la par con la situación de la ciudad en general, pues si durante la primera mitad del siglo XVIII la ciudad es dibujada por las crónicas como libre de necesidades de abasto y sin problemas de sobrepoblación, entonces los capitulares podrían fácilmente disponer de mayores recursos y no permitir que se llegara a situaciones de escasez de músicos. Pero no fue así.

Esto no significa que durante la primera mitad del siglo no haya sucedido nada digno de ser considerado, ni que los músicos que ahí vivieron no hayan aportado mayor lucimiento a la catedral. Esta investigación

prueba todo lo contrario y muestra claramente que organistas, cantores, instrumentistas y demás no fueron actores pasivos o retraídos en su propio círculo urbano. La movilidad los puso a la vista de todo el reino, aunque en la catedral de Guadalajara hayan tenido que enfrentarse a la poca inversión que el cabildo hacía en la capilla.

La escoleta fue pieza fundamental para que la capilla no fuera clausurada en ninguna ocasión y contara siempre con músicos y cantores para el culto, aun cuando las condiciones económicas a las que los propios capitulares hacían referencia –de no poder otorgar mayores rentas a la agrupación– parecían no propiciar el desenvolvimiento de ambas instituciones.

Esta investigación también apuesta a que futuros trabajos sobre los músicos de la catedral puedan realizarse consultando las fuentes primarias a las que antes no se tenía acceso, lo que seguramente deberá contribuir a un mejor y más amplio conocimiento de la actividad musical de la catedral en un periodo que es clave para la historia de nuestra ciudad, pues como lo señalé en la introducción: se trata de un periodo poco atendido debido a la mayor atención concedida a los cambios de fin de siglo. Pero se debe considerar que el cambio de dinastías reinantes (1700) diseñó una nueva forma de ejercer el poder en un momento en que los gobiernos locales también buscaban su propia legitimación, su propia personalidad, factor que exige una mayor atención en las investigaciones.

Archivos



AHAG	Archivo Histórico del Arzobispado de Guadalajara (Guadalajara, Jalisco México)
ACCMM	Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (México, D.F.)
AVCACP	Archivo del Venerable Cabildo Anglogopolitano Catedral de Puebla (Puebla, México)
AGI	Archivo General de Indias (Sevilla, España)
ACS	Archivo de la Catedral de Sevilla (Sevilla, España)

BIBLIOGRAFÍA

- Actas de Cabildos de la Ciudad de Guadalaxara, volumen I, 1607-1635*, Edición del Instituto Jalisciense de Antropología e Historia-Ayuntamiento Constitucional de Guadalajara, Guadalajara, 1970.
- Aguirre Salvador, Rodolfo, “Los catedráticos juristas de México”, en Margarita Menegus (comp.), *Universidad y sociedad en Hispanoamérica. Grupos de poder, siglos XVIII y XIX*, México, UNAM-Plaza y Valdés, 2001.
- Andrés, Francisco de P., *Nuestra música de iglesia. Su degeneración y restauración*, México, Tipografía de “El Tiempo”, 1897.
- Ann Mary y Harry Kelsey, *Inventario de libros de coro de la catedral de Valladolid-Morelia*, México, Colegio de Michoacán, Consejo de Cultura de la Arquidiócesis de Morelia, 2000.
- Anónimo, *Instrumentos y autos originales hechos sobre la fundación del convento de religiosas recoletas agustinas de la gloriosa Sta. Mónica*

- de esta ciudad de Guadalajara*, [h.1738] Guadalajara, Tipografía de Rodríguez, 1857.
- Antúnez, Francisco, *La capilla de música de Durango. Siglos XVII y XVIII*, México, impreso por el autor, 1970.
- Ayarra Jarné, José Enrique, *La música en la catedral de Sevilla*, Sevilla, Obra Cultural de la Caja de ahorros Provincial San Fernando, 1976.
- Baqueiro Foster, Gerónimo, *Historia de la música en México*, tomo I, 3ts, SEP, México, INBA, 1964.
- Barwick, Steven, "Sacred vocal poliphony in early colonial México", Tesis doctoral, Harvard University, 1949.
- Bautista Plaza, Juan, *Música colonial venezolana*, Caracas, Editorial Arte/Caracas, 1958.
- Becerra Jiménez, Celina G. y Rafael Camacho Escamilla, "Instrumentos musicales en la Catedral de Guadalajara en el siglo XVIII", en 4º Coloquio Musicat, *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, México, UNAM, 2009, p. 311ss.
- Bernal Jiménez, Miguel, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid. Siglo XVIII*, Morelia, Escuela Superior de Música Sagraad, Editorial Cvltvra, 1939.
- *Los tres géneros de música sagrada*, Escuela Superior de Música Sagrada, Morelia, 1939.
- Borras, Gérard (comp.), *Músicas, sociedades y relaciones de poder en América Latina*, Guadalajara, UdeG, 2000.
- Brading, David A., *Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-1810)*, México, FCE, 1975.
- Bravo Ugarte, José, *Diócesis y Obispos de la Iglesia mexicana, 1519-1965*, México, Ed. Jus, 1965.
- Burkholder, Mark A. y D. S. Chandler, *De la impotencia a la autoridad. La Corona y las audiencias en América. 1687-1808*, México, FCE, (1ª ed. En inglés 1977), 1984.
- Camacho y García, Rafael Sabás, *Disertación sobre la importancia del canto gregoriano*, Guadalajara, Imprenta de Rodríguez, 1878.
- 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. Investigación acerca de la cultura musical en México (1510-1925)*, México, Secretaría de Educación Pública (SEP), 1928.
- Candau Chacón, María Luisa, *La carrera eclesiástica en el siglo XVIII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993.
- Calvo Thomas, *Por los caminos de Nueva Galicia*. México, D.F.: CEMCA/ Universidad de Guadalajara, 1997.
- , *Poder, religión y sociedad en la Guadalajara del siglo XVII*, México, Centre d'Etudes Mexicaines et Cenraméricaines-H. Ayuntamiento de Guadalajara, 1992.
- Cárdenas, Elisa, "Hacia una historia comparada de la secularización en América Latina", en Guillermo Palacios (coord.), *Ensayos sobre la nueva historia política de América Latina, siglo XIX*, México, Colegio de México, 2007.
- Carreño, Gloria A., *El Colegio de Santa Rosa María de Valladolid, 1743-1810*, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, Departamento de Investigaciones Históricas, 1979.
- Carrera Stampa, Manuel, *Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España, 1521-1861*, México, D.F., EDIAPSA, 1954.
- Castañeda, Carmen, "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.
- , *La educación en Guadalajara durante la Colonia, 1552-1821*, México, El Colegio de Jalisco, El Colegio de México, 1984.
- Castañeda, Daniel y Vicente T. Mendoza, *Instrumental precortesiano, tomo I: Instrumentos de percusión*, México, Museo Nacional de Arqueología y Etnografía, 1933.
- Castellanos, Pablo, *Horizontes de la música precortesiana*, México, FCE, 1970.
- Castro Morales, Efraín, *Los órganos de la Nueva España y sus artífices*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1989.
- 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.

- Cornejo Franco, José, *Reseña histórica de la catedral de Guadalajara*, s/ed., Guadalajara, 1960.
- Cuarto Centenario de la fundación del obispado de Guadalajara, 1548-1948*, Guadalajara, Jalisco, Artes Gráficas, S.A., 1948.
- Curley, Robert, “Arco y cruz en la revolución mexicana”, Mecanuscrito proporcionado por el autor, 2008.
- Dávila Garibi, Ignacio, *El ilustrísimo y reverendísimo señor maestro don fray Manuel de Mimbela, de la seráfica orden. Ensayo biográfico*, Guadalajara, Litografía y Tipografía Loreto y Ancira y Cia., 1917.
- , *El muy ilustre y venerable cabildo de la metropolitana catedral basílica de Guadalajara, en el año jubilar guadalupano, 1944-1945*, México, D.F., 1945.
- , *Apuntes para la historia de la Iglesia en Guadalajara*, tomo III-parte I, tomo II, México, Editorial Cvltura, T.G. S.A., 1963.
- Delgado Parra, Gustavo y Ofelia Gómez Castellanos, *Órganos barrocos históricos de Oaxaca. Estudio y catalogación*, México, CONACULTA-INAH, Fomento Cultural Banamex, A.C., 1999.
- De Arregui, Domingo Lázaro, *Descripción de la Nueva Galicia*, Edición y estudio: Francois Chevalier, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de la Universidad de Sevilla, 1946.
- De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano. I: Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México, ITESO, 2000.
- De la Cruz, Juan, *Música y religión*, Burgos, Editorial Monte Carmelo, 1951.
- De la Mota Padilla, Matías, *Historia del reino de Nueva Galicia en la América septentrional* (1742), Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, 1973.
- De la Mota y Escobar, Alonso, *Descripción geográfica de los reinos de Nueva Galicia, Nueva Vizcaya y Nuevo León*, Guadalajara, Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, Colección histórica de obras facsimilares núm. 8, Gobierno del Estado de Jalisco, Universidad de Guadalajara, 1993.
- De la Rosa y López, Simón, *Los seises de la catedral de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de Francisco de P. Díaz, 1904.
- De la Torre Curiel, José Refugio, *Vicarios en entredicho*, México, Colegio de Michoacán, Universidad de Guadalajara, 2001.

- Diccionario de autoridades* [1732], Edición facsimilar de la Real Academia Española, tomo I, Madrid, Editorial Gredos, 1964.
- Diccionario de Ciencias Eclesiásticas* (12 tomos), Barcelona, Publicado y dirigido por Niceto Alonso Perujo y Juan Pérez Angulo, 1888.
- Duby, George, *Tiempo de catedrales. El arte y la sociedad, 980-1420*, Barcelona, Ed. Argot, 1983.
- , *Europa en la Edad Media*, México, Paidós, 1986.
- Durán, Cristóbal, “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*, México, D.F., UNAM, 2009.
- Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano* (1957), España, Paidós, 1998.
- , *Tratado de historia de las religiones* (1964), México, Ed. Era, 1972.
- Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* (1913), Madrid-Barcelona, Espasa-Calpe, tomo XVII, edición de 1987.
- 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, México, D.F., UNAM, 2001.
- Estrada, Jesús, *Música y músicos de la época colonial*, México, SepSetentas (95), 1973.
- Estrada, Julio (edit.), *La música de México*, 5 vols. México, D.F., UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984-1986.
- Fischer, Ernst, *La necesidad del arte*, Barcelona, Ediciones Península, 1973.
- Flores Barba, María Laura, “El obrador de la familia Cuentas en Guadalajara”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, núm. 95, 2009, pp. 69-84.
- Galí Boadella, Montserrat, “La fundación del Colegio de Infantes de Puebla en su contexto histórico artístico”, en 1º Coloquio Musicat: *Música, catedral y sociedad*, México, UNAM, 2006.
- Galindo, Miguel, *Historia de la música mexicana* (1933), Colima, Edición facsimilar del CNCA-CENIDIM-INBA, 1992.
- García Bonilla, Roberto (edit.), *Visiones sonoras. Entrevista con compositores, solistas y directores*, México, Siglo XXI-Conaculta, 2001.
- García Icazbalceta, Joaquín, *Colección de documentos para la historia de México*, Segunda edición facsimilar, tomo II, México, Porrúa, 1980.

- Garriga, Carlos, “Orden jurídico y poder político en el Antiguo Régimen”, en *Istor*, Revista de Historia Internacional, Año IV, núm. 16, primavera de 2004.
- Gemberro Ustárroz, María, “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*, Guadalajara, UdeG, 2000.
- , “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*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2001.
- , “Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): Estudio preliminar”, en María Gemberro Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, España, Editorial Universidad de Granada, 2007.
- Gemberro Ustárroz, María y Emilio Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, España, Editorial Universidad de Granada, 2007.
- Gillet, Luis, *La catedral viva*, España, Ediciones y Publicaciones Españolas, S.A. (EPESA), Col. Sol y Luna, 1946.
- 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, México, D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, 2007.
- Gómez Olvera, José (*et al.*), “El aseo público en Guadalajara a través del tiempo (1700-1910)”, en Lina Rendón (coord. gral.), *Capítulos de historia de la ciudad de Guadalajara*, tomo I, Guadalajara, Ayuntamiento de Guadalajara, 1992.
- González Escoto, Armando, *Historia breve de la Iglesia de Guadalajara*, Guadalajara, UNIVA. Arzobispado de Guadalajara, 1998.
- Hauser, Arnold, *Introducción a la Historia del arte*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.
- Hellwig, Karing, *La literatura artística española del siglo XVII*, traducción de Jesús Espino Nuño, Madrid, Visor Dis, col. La balsa de la Medusa 102, 1999.

- Híjar, Tomás de, “La vivienda particular del pintor Diego de Cuentas”, en el *Boletín Eclesiástico*. Órgano oficial de la Arquidiócesis de Guadalajara, Año CXIX, núm. 7, 7 de julio de 2008, pp. 63-33.
- Huizinga, Johan, *El otoño de la Edad Media*, (1927) España, Alianza, 2005.
- Koselleck, Reinhart, “Introducción” al *Diccionario histórico de conceptos político-sociales básicos en lengua alemana* y “Prólogo” al séptimo volumen, traducción y notas de Luis Fernández Torres, mecanuscrito proporcionado por la doctora Elisa Cárdenas.
- , *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.
- , *historia/Historia*, Madrid, Mínima Trota, traducción e introducción de Antonio Gómez Ramos, 2004.
- Ibarra, Ana Carolina, “Hacia una historia social de las catedrales”, en 1º Coloquio Musicat: *Música, catedral y sociedad*, México, UNAM, 2006.
- Iguíniz, Juan B., *Guadalajara a través de los tiempos. Relatos y descripciones de viajeros y escritores desde el siglo XVI hasta nuestros días*, tomo I, Guadalajara, Banco Refaccionario de Jalisco S.A., 1950.
- Israel, Jonathan, *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670*, México, FCE, 1980.
- 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 Ustárriz, Granada, 2003.
- Jaramillo Magaña, Juvenal, *Hacia una Iglesia beligerante*, México, Colegio de Michoacán, 1996.
- Jáuregui, Luis, *La Real Hacienda de Nueva España. Su administración en la época de los intendentes, 1786-1821*, México, UNAM, 1999.
- 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.
- Laris, José Trinidad, *Guadalajara desconocida*, Guadalajara, Publicaciones Pro-turismo, 1933.
- , *De las cosas neogallegas. Historias, anécdotas y leyendas*, Guadalajara, Jalisco, s/ed., 1947.
- López de Elizalde, Mariano, *Tratado de música y lecciones de clave*, Guadalajara, Imprenta de Petra Manjarés, 1821.

- López, Eucario, “El cabildo de Guadalajara. 1º mayo 1552-1º febrero 1968”, en *Anuario de la Comisión Diocesana de Historia del Arzobispado de Guadalajara*, México, Editorial Jus, 1968.
- , *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.
- López Moreno, Eduardo, *La cuadrícula en el desarrollo de la ciudad hispanoamericana, Guadalajara, México* (1992), México, UdG-ITESO, 2001.
- Los sacrosantos ecuménicos concilios de Trento y Vaticano en latín y en castellano*, edición de Anastasio Machuca Díez, Madrid, Librería Católica de D. Gregorio del Amo, 1903.
- Loweree, Daniel R., *El Seminario Conciliar de Guadalajara. Apéndice*, Edición del autor, Guadalajara, Jalisco, sf [1964]
- Marín López, Javier, “La enseñanza musical en la Catedral de México durante el período virreinal”, *Música y Educación*, vol. 76, núm. 4, 2008.
- , “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*, México, UNAM, 2009.
- Marroqui, José María, *La ciudad de México*, tomo III, México, Tipografía y Litografía “La Europea”, 1903.
- Marx, Karl, “Desarrollo desigual de la sociedad y el arte”, en Adolfo Sánchez Vázquez (coord.), *Antología de textos de estética y teoría del arte*, D.F., UNAM, 1982.
- Martínez Corona, Aurelio, *El coro de infantes de la catedral de Guadalajara*, Guadalajara, Cámara Nacional de Comercio de Guadalajara, 2000.
- Martínez López-Cano, María del Pilar, (et al.), “El tercer concilio provincial mexicano (1885)”, en María del Pilar Martínez López-Cano y Francisco Javier Cervantes Bello (coords.), *Los concilios provinciales en Nueva España. Reflexiones e influencias*. México, D.F., UNAM, BUAP, 2005.
- Mauleón Rodríguez, Gustavo, *Música en el virreinato de la Nueva España. Siglos XVI y XVII*, Puebla, México, Lupus Inquisitor, Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 1995.
- Mazín Gómez, Óscar, “La catedral de Valladolid y su cabildo eclesiástico”, en Nelly Sigaut (coord.), *La catedral de Morelia*, Zamora, El Colegio de Michoacán-Gobierno del Estado de Michoacán, 1991.

- , *El cabildo catedral de Michoacán*, México, Colegio de Michoacán, 1996.
- , “Una corporación novohispana en el siglo olvidado de la historiografía”, en Margarita Menegus (comp.), *Universidad y sociedad en Hispanoamérica. Grupos de poder, siglos XVIII y XIX*, México, UNAM-Plaza y Valdés, 2001, p. 189-211.
- , *Una ventana al mundo hispánico. Ensayo bibliográfico*, México, El Colegio de México, 2005.
- , “La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de Valladolid de Michoacán (siglos XVI-XVIII)”, en 1º Coloquio Musicat: *Música, catedral y sociedad*, México, UNAM, 2006.
- Medina Ascencio, Luis, “El seminario de Guadalajara de 1570”, en *Cuarto centenario de la fundación del obispado de Guadalajara. 1548-1948*, Guadalajara, Artes Gráficas S.A., 1948.
- Monjeau, Federico, *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*, Argentina, Paidós, 2004.
- Moore Jr., Barrington, *La injusticia. Bases sociales de la obediencia y la rebelión*, México, UNAM, 1996.
- Moreno, Antonio Martín, *Historia de la música española. Siglo XVIII*, tomo 4, España, Alianza Música, 1985.
- 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”, España, Zaragoza, 1980.
- Olmedo, José, *Artisanos tapatíos. La organización gremial en Guadalajara durante la Colonia*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-INAH, 2002.
- Olveda, Jaime, *La oligarquía de Guadalajara*, México, CONACULTA, 1991.
- , *Guadalajara. Abasto, religión y empresarios*, México, Colegio de Jalisco, Instituto Cultural Dávila Garibi, 2006.
- Orendáin, Leopoldo I., “Los libros de coro en la catedral de Guadalajara”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. VIII, núm. 29, 1960, pp. 37-46.
- Orozco y Jiménez, Francisco, *Colección de documentos históricos inéditos o muy raros, referentes al arzobispado de Guadalajara*, Tomo V, número 3, Guadalajara, julio de 1926.

- Páez Brothie, Luis, *Guadalajara de Indias*, Guadalajara, Banco Industrial de Jalisco, 1957.
- Pareyón, Gabriel, “La música de la catedral de Guadalajara”, en *Heterofonía. Revista de investigación musical*, número 116-117, Cenidim, enero diciembre de 1997.
- Rabell, Cecilia, *La Población novohispana a la luz de los archivos parroquiales*, México, UNAM, 1990.
- Randel, Don Michael, *Diccionario Harvard de Música*, México, Diana, 1994.
- Ramírez, Dom Antonio, “Arte liturgia y catequesis en los libros de coro de la catedral de Guadalajara”, en 1º Coloquio Musicat: *Música, catedral y sociedad*, México, UNAM, 2006.
- Raynor, Henry, *Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven*, México, Siglo XXI, 1972, edición de 2007.
- Razo Zaragoza, Luis, *Guadalajara*, Guadalajara, Jalisco, UNED, 1986.
- Ricard, Robert, *La conquista espiritual de México* (1947), México, FCE, 5ª reimpresión, 2000.
- Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*, edición facsímil [1726], Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1964.
- Reglamentos, ordenanzas y disposiciones para el buen gobierno de la ciudad de Guadalajara, 1733-1900*, tomo I, Guadalajara, compilación del Ayuntamiento de Guadalajara, Archivo municipal, 1989.
- Roldán Herencia, Gonzalo, “La música eclesiástica en Nueva España según documentos papales”, en María Gemberro Ustárriz y Emilio Ros-Fábregas (coords. y edits.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, España, Editorial Universidad de Granada, 2007.
- Romero de Terreros y Vinent, Manuel, *Apuntes biográficos del ilustrísimo señor don Juan Gómez de Parada, obispo de Yucatán, Guatemala y Guadalajara*, México, Tipografía de la viuda de F. Díaz de León, Sucs. 1908.
- , *El arte en México durante el virreinato*, México, Porrúa, 1951.
- Romero, Jesús C., *La historia crítica de la música en México. Como una justificación de la música nacional*, México, Tesis presentada al Primer Congreso Nacional de Música, 1927.
- Roystone Pike, Edgar, *Diccionario de religiones* (1951), México, FCE, 1996.
- Rubial García, Antonio, *La santidad controvertida*, México, FCE, 1999.

- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Antología de textos de estética y teoría del arte*, México, D.F., UNAM, 1982.
- Sánchez Villegas, Rafael, *Lo blanco del lábaro (o La virgen seducida)*, Guadalajara, México, UdeG, 2006.
- Santoscoy, Alberto, *Obras completas*, tomo II, Guadalajara, Jalisco, México, UNED, 1986.
- Sariñana, Isidro, *La catedral de México en 1668. Noticia breve de la solemne, deseada, última dedicación del templo metropolitano de México*, edición de Francisco de la Maza, suplemento 2 del número 37 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1968.
- Saldívar, Gabriel, *Historia de la música en México. Épocas precortesiana y colonial*, México, SEP, 1934.
- *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, 2 tomos, editados por CENIDIM, México, CONACULTA-INBA, 1991.
- Schopenhauer, Arthur, *Pensamiento, palabra y música*, España, Biblioteca Edaf, 2003.
- Seigmeister, Elie, *Música y Sociedad*, (1938) México, Siglo XXI, 1980.
- Shiner, Larry, *La invención del arte*, España, Paidós Estética, 2004.
- Stevenson, Robert, *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*, España, Alianza Música, 1992.
- , *Music in Mexico. A historical survey*, New York. Thomas Y. Crowell 1952.
- *Renaissance and baroque musical sources in the Americas*, General Secretariat, Organization of American States Washington D.C., 1970.
- “El más notable de los músicos indígenas”, *Heterofonía* número 61, volumen XI, número 4, julio-agosto 1978.
- “Proyectos primordiales para la musicología mexicana”, *Heterofonía* número 96, enero-marzo 1987.
- Suárez, María Teresa, *La caja de órgano en Nueva España durante el barroco*, México, D.F., CENIDIM, 1991.
- 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, Sevilla, España, Cátedra “Beato Marcelo Spínola”, 2008.
- 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.
- Taylor, William B., *Ministros de lo sagrado. Sacerdotes y feligreses en el México del siglo XVIII*, tomo I, México, D.F., El Colegio de Michoacán, 1999.
- Tello, Aurelio, “Hacia una geografía de la música virreinal”, en Roberto García Bonilla, *Visiones sonoras. Entrevistas con compositores, solistas y directores*, México, D.F., Siglo XXI, CONACULTA, 2001.
- Teruel Gregorio de Tejada, Manuel, *Vocabulario básico de la historia de la Iglesia*, Crítica/Historia y teoría (director: Josep Fontana), España, 1993.
- Toussaint, Manuel, *La catedral y las iglesias de Puebla*, México, D.F., Porrúa, 1954.
- , *La catedral de México y el Sagrario metropolitano*, México, D.F., Porrúa, 1973.
- Turrent, Lourdes, “La posmodernidad en la música de las catedrales: una introducción al estudio de la chantría”, en 1º Coloquio Musicat: *Música, catedral y sociedad*, México, D.F., UNAM, 2006.
- , *La conquista musical de México*, México, D.F., FCE, 1993.
- Valadez Santos, José, *Los cabildos y el servicio coral*, Morelia, México, Escuela Superior de Música Sagrada, 1945.
- Van Young, Eric, “Hinterland y el mercado urbano: el caso de Guadalajara y su región”, en *Revista Jalisco*, número 2, Guadalajara, julio-septiembre de 1980.
- , *La ciudad y el campo en el México del siglo XVIII. La economía rural de la región de Guadalajara, 1675-1820*, México, D.F., FCE, 1989.
- , *La crisis del orden colonial. Estructura agraria y rebeliones populares de la Nueva España, 1750-1821*, México, D.F., Alianza Ed., 1992.
- Vázquez, Daniel, *Guadalajara: ensayos de interpretación*, México, El Colegio de Jalisco, 1989.
- Vera, Fortino Hipólito, *Notas del compendio histórico del Concilio III Mexicano*, tomo II, Amecameca, Imprenta del “Colegio Católico” á cargo de Gerónimo Olvera, 1879.
- Viqueira Albán, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de las Luces*, México, D.F., FCE, 2001.

- Weckmann, Luis, *La herencia medieval en México*, 2t., México, D.F., El Colegio de México, 1983.
- Zamora, Fernando y Jesús Alfaro Cruz, “Cristóbal de Campaya y la fabricación del primer reglamento de coro de América”, en 2º Coloquio Musicat, *Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, México, D.F., UNAM, México, 2007.
- , “El examen de oposición de Ignacio de Jerusalem y Stella”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, México, D.F., UNAM, Número 1, 2006.
- Zeemon Davis, Natalie, *Sociedad y cultura en la Francia moderna*, Barcelona, Crítica, 1993.

*La escoleta y capilla de música de
la catedral de Guadalajara. (1690-1750)*
se imprimió en Agosto de 2014
en los talleres de
Fondos de Publicaciones de Iberoamérica
y Europa, S.A. de C.V.
Av. Hidalgo No. 1282, Col. Americana
Guadalajara, Jalisco, México.

La edición consta de 500 ejemplares,
estuvo al cuidado de Fernando Acosta R.

Esta obra inserta su objeto principal de estudio, la escoleta y la capilla de música de la catedral de Guadalajara, en el contexto de la ciudad como vertebradora del orden social en Hispanoamérica. Era el coro catedral el espacio donde, de hecho, se reproducía la civitas Dei. En aquellos siglos, el "orden de república" urbano comprendía el abasto alimentario tanto para cuerpos como para las almas. En esto las expresiones musicales tuvieron el desafío de ser elevadas al ámbito complejo del culto religioso; desempeñaron un papel medular, análogo al de las expresiones discursivas verbales en relación con la predicación.

La aportación principal del autor en este libro radica en identificar las condiciones locales que, a lo largo del tiempo, frustraron primero y permitieron, después, que en Guadalajara la enseñanza musical diera lugar a la formalización de una escoleta entendida como una entidad corporativa distinta de los "*Colegios de Infantes*", y no ya como mera actividad contingente y hasta prescindible.



CUCSH
Centro Universitario de
Ciencias Sociales y Humanidades

ISBN 000 000 000 000 0