

Marialba Pastor Llaneza, coordinadora
Lucero Enríquez Rubio, editora

*Actores del ritual
en la Catedral de México*

Universidad Nacional Autónoma de México | Instituto de Investigaciones Estéticas

Marialba Pastor Llaneza, coordinadora
Lucero Enríquez Rubio, editora

Actores del ritual en la Catedral de México

Universidad Nacional Autónoma de México | Instituto de Investigaciones Estéticas

Actores del ritual en la Catedral de México

CATALOGACIÓN EN LA FUENTE: DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS DE LA UNAM

Actores del ritual en la Catedral de México / Marialba Pastor, coordinadora ; Lucero Enríquez Rubio, editora. --
Primera edición
110 páginas

ISBN 978-607-02-8459-5

1. Música sacra -- Ciudad de México. 2. Música sacra -- Iglesia Católica. 3. Catedral de México. I. Pastor Llanea,
Marialba, coordinador. II. Enríquez Rubio, Lucero, editor.

ML3015.8.M49.A37 2016

LIBRUNAM 1910140

Este libro se realizó con el apoyo del programa UNAM-Dirección General de Asuntos
del Personal Académico PAPIIT IN402009-3

Primera edición: 19 de septiembre de 2016

D.R. © 2016 Universidad Nacional Autónoma de México
Avenida Universidad 3000, Ciudad Universitaria, 04510, México

Instituto de Investigaciones Estéticas
Tel.: (55) 5622 7250 ext. 85026
libroest@unam.mx
www.esteticas.unam.mx

ISBN 978-607-02-8459-5

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

Marialba Pastor Llaneza
Coordinadora
Lucero Enríquez Rubio
Editora

Actores del ritual en la Catedral de México



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

MÉXICO 2016

Índice

Apunte preliminar	9
Presentación	11
Lucero Enríquez Rubio	
La función de los rituales sonoros en el proyecto contrarreformista novohispano	15
Marialba Pastor Llaneza	
Los actores ocultos del ritual catedralicio en los inicios de la Nueva España	29
Lucero Enríquez Rubio	
Los primeros tropiezos en la conformación del ritual catedralicio: México, 1534-1570	43
José Gabino Castillo Flores	
La organización de la música en la Catedral de México durante el arzobispado de Juan Pérez de la Serna (1613-1624)	61
Ruth Yareth Reyes Acevedo	
La reforma disciplinaria de la capilla musical de la Catedral de México durante la segunda mitad del siglo XVIII. El caso del chantre Juan Ignacio de la Rocha (1768-1771)	75
Edén Zárate	
Calígrafos, iluminadores y mecenas de libros de coro en la Catedral de México, 1750-1788	89
Silvia Salgado Ruelas	
Fuentes	103

La organización de la música en la Catedral de México durante el arzobispado de Juan Pérez de la Serna (1613-1624)*

Ruth Yareth Reyes Acevedo
El Colegio de Michoacán

Sin ley, sin justicia, sin gobierno, no se gozaría de tantos y tan excelentes bienes y dones como se nos comunican, ni se haría de ellos un uso recto.

Juan Pérez de la Serna¹

El sábado 28 de septiembre Domingo Chimalpáhin anotó en su *Diario* lo que consideró un suceso notable en la ciudad de México: la primera aparición en público del arzobispo Juan Pérez de la Serna. De acuerdo con el autor, el arzobispo había llegado la madrugada del día jueves y había permanecido “sin dejarse ver por nadie” todo el día viernes. De manera que cuando apareció el sábado a las nueve de la mañana en la Catedral de México nadie lo esperaba. El autor relata que cuando los capitulares lo vieron acercarse, con intenciones de entrar por una de las puertas laterales del edificio, salieron a su encuentro y:

[...] con un palio lo fueron a recibir para que así cubierto entrara a la iglesia, pero el dicho arzobispo no aceptó el recibimiento con palio de los señores del cabildo, no les prestó atención, sino que entró sin más en la iglesia. Y aunque lo encaminaban para que entrara por el frente del templo, por la puerta principal, donde en su honor habían colocado una gran puerta pintada, muy adornada con pinturas, que habían hecho los pintores por mandato de los señores canónigos del cabildo [...] él no quiso, no lo aceptó ni lo tomó en cuenta, y así no entró por ahí.²

* Agradezco los comentarios hechos a este trabajo por las doctoras Marialba Pastor, Lucero Enríquez y Nora Edith Jiménez y el maestro José Gabino Castillo Flores.

¹ Tercer Concilio, anexo I, “Pastoral del ilustrísimo Serna”, p. 6, en Pilar Martínez López-Cano (coord.), *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*, México, UNAM, 2004, edición en CD.

² Domingo Chimalpáhin, *Diario*, traducción y paleografía de Rafael Tena, México, Cien de México/Conaculta, 2001, p. 347.

Lejos de relatar lo anterior con intenciones meramente anecdóticas, considero que aquel primer encuentro era ya una muestra de las relaciones de tensión que el obispo y el cabildo vivirían a lo largo de los once años que el prelado gobernó la diócesis. Relaciones similares tendría el arzobispo con diversas instituciones coloniales, y especialmente con el virrey Marqués de Gelves, con quien tuvo fuertes disputas que acabaron en el motín de 1624 cuando dicho virrey salió huyendo de palacio.³ Sin embargo, estas relaciones conflictivas no fueron raras en el periodo colonial, pues la monarquía hispánica buscó construir un sistema de contrapesos en el que participaran diversos actores políticos cuyos intereses muchas veces fueron contradictorios. Ello permitió evitar la concentración de poder en una sola institución, de manera que tales relaciones de conflicto sirvieron para delimitar jurisdicciones entre ellas y actuaron como mecanismos de negociación entre la Corona y sus súbditos.

Juan Pérez de la Serna fue elegido el 18 de enero de 1613 para suceder como arzobispo a fray García Guerra. El periodo del nuevo prelado se distinguiría por las difíciles relaciones que mantuvo con diversas instituciones novohispanas, entre ellas el Cabildo Catedral. Las malas relaciones empeoraron cuando el conde-duque de Olivares intentó, tras la muerte de Felipe III, rescatar a la España por él considerada decadente por medio de una serie de reformas económicas, morales y sociales. Don Diego Carrillo de Mendoza Pimentel, conde de Priego y marqués de Gelves, militar experimentado y ex virrey de Aragón, fue designado virrey y enviado a Nueva España para representar ese intento reformista. Vislumbrando los posibles conflictos que tendría el nuevo virrey en la lucha contra la corrupción novohispana, se le había pedido al arzobispo que cooperara con él;

³ Véase Jonathan Israel, *Razas clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670*, tercera reimpresión, México, FCE, 1999 (1975), pp. 139-163.

sin embargo, Gelves encontró su más acérrimo enemigo en Pérez de la Serna, lo que concluyó incluso con el derrocamiento del virrey.⁴

Uno de los temas que complicó en cierta forma las relaciones entre el arzobispo y su cabildo fue su intento por publicar el Tercer Concilio Provincial Mexicano. Como bien ha señalado Leticia Pérez Puente,⁵ estos conflictos se dieron en especial porque aplicar las normas derivadas del Tercer Concilio significaría una pérdida de poder de los cabildos ante los obispos, a quienes deberían sujetarse como sus superiores.⁶ Juan Pérez de la Serna buscó hacer valer su superioridad como arzobispo mediante diversos mecanismos,⁷ lo que lo llevó a ser el segundo arzobispo, luego de Alonso de Montúfar (1554-1572), con el que más conflictos tuvieron el cabildo y otras instituciones.⁸

Todo lo anterior generó que su periodo arzobispal estuviera caracterizado por una fuerte normatividad de la que la música no estuvo al margen. El objetivo de este trabajo es precisamente mostrar

⁴ *Ibid.*, pp. 139-140.

⁵ Leticia Pérez Puente, "El poder de la norma. Los cabildos catedralicios en la legislación conciliar", en María del Pilar Martínez López-Cano y Francisco Xavier Cervantes Bello (coords.), *Los concilios provinciales en Nueva España*, México, UNAM/BUAP, 2005, pp. 363-387.

⁶ Algo similar pasó en España tras los intentos de aplicar la normatividad del Concilio de Trento luego de promulgados sus decretos hacia 1564: véase Ignasi Fernández Terricabras, "Una tipología de conflictos urbanos: cabildos catedralicios y obispos en la España post-tridentina", en Juan E. Gelabert y José I. Fortea (eds.), *Ciudades en conflicto (siglos XVI-XVII)*, Valladolid, Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo/Marcial Pons Ediciones, 2008, pp. 107-124.

⁷ En su pastoral —que presidió la edición del Tercer Concilio—, Pérez de la Serna escribió: "no dejé piedra por mover, ni perdoné gasto alguno, para sacar a luz y hacer imprimir este volumen, que yacía en el olvido, a fin de que llegase a las manos de todos los trabajadores y operarios de esta viña, y con la ayuda de tan importantes decretos pudiesen recogerse frutos más ricos y abundantes": en "Pastoral del ilustrísimo Serna", *op. cit.*

⁸ Entre éstas, las órdenes religiosas, a las que trató de sujetar a la jurisdicción diocesana, en especial al querer examinar la capacidad y aptitud de los frailes para administrar parroquias como curas de almas.

cómo durante dicho periodo la organización de la música en la catedral participó de este proyecto de centralización y normatividad tanto en el ámbito institucional como desde una perspectiva sociopolítica. Para ello se ha dividido el trabajo en dos partes. En la primera se analiza la normatividad de que fueron objeto tanto la capilla de música como los músicos en sus responsabilidades hacia la catedral. En la segunda se revisa el interés que tuvieron el arzobispo y el cabildo en darle un mayor realce a las actividades musicales cuando se trataba de mostrar una mayor consolidación y “conciencia de grupo”.⁹

La capilla de música y los músicos ante una nueva normatividad

Con ningún otro arzobispo hubo tanto movimiento en materia de normatividad y organización musical como con Pérez de la Serna. Tres aspectos generaron esta circunstancia: el gran número de contrataciones y despidos de músicos, la injerencia del arzobispo en la organización musical y la creación de nuevas normas para la capilla de música y los músicos.

Uno de los primeros asuntos en normarse fue la salida de la capilla de música a ceremonias fuera de la catedral. Esta normatividad inició formalmente en marzo de 1618 al estipularse que el cabildo y la capilla no salieran a entierros si no era juntos y con limosna de 100 y 40 pesos respectiva-

mente.¹⁰ Esta primera indicación causó asombro entre algunas instituciones acostumbradas a solicitar la capilla en sus festividades y ceremonias. El 6 de julio de ese mismo año, por ejemplo, el prefecto y la congregación de Nuestra Señora de los Estudios de la Compañía de Jesús enviaron un memorial al cabildo diciendo que no entendían la prohibición y censura hecha a los músicos de la capilla por su ilustrísima “para no poder acudir a fiestas y entierros”.¹¹

El 3 de septiembre de 1619 la prohibición fue mucho más tajante al estipular que la capilla no fuera a “ninguna obvención de entierro, honras, fiestas ni otra solemnidad” y, en especial, condenar que con los cantores de ella asistieran los prebendados músicos, pues ello traía “graves inconvenientes contra la autoridad, decencia y estimación del cabildo”.¹² Esto último nos brinda una de las razones primordiales de dichas prohibiciones. Se trataba de guardar el decoro de una institución tan insigne como un Cabildo Catedral, algo que durante el gobierno del arzobispo Pérez de la Serna fue de gran importancia. Debía tenerse especial cuidado en no poner la decencia del clero en entredicho, algo en lo que los concilios provinciales mexicanos habían venido insistiendo desde el siglo xvi. Debido a que varios de los cantores de la capilla pertenecían al estamento eclesiástico, y a que la capilla pertenecía a la catedral, se buscó darle el prestigio correspondiente. Ante esto, cuando en julio de 1620 llegaron noticias del “desorden que decían tener los músicos de la capilla en ir a fiestas y convites a cantar”, no se

⁹ Este reforzamiento como grupo parece venir del periodo 1586-1602 en que el gobierno catedralicio estuvo en manos del cabildo debido a la falta de arzobispo, ya fuera por renuncia o muerte (sede vacante) o simple ausencia. En 1590, logró que el cabildo cubriera todas sus prebendas (según la bula de erección de 1530, el cabildo estaría conformado por 27 miembros: cinco dignidades, diez canónigos, seis racioneros y seis medios racioneros): José Gabino Castillo Flores, “La catedral de México y su cabildo eclesiástico, 1530-1612”, tesis de doctorado, Colegio de Michoacán, Zamora, 2013, pp. 156-216.

¹⁰ Por honras y exequias dentro o fuera de la iglesia llevarían 100 pesos el cabildo y 40 pesos la capilla de música: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), *Actas de cabildo*, libro 6, f. 39, 23 de febrero de 1618. La transcripción de los documentos utilizados ha sido modernizada, se ha actualizado la ortografía y la puntuación, y se han desatado las abreviaturas.

¹¹ *Ibid.*, f. 53v, 6 de julio de 1618.

¹² *Ibid.*, ff. 144-144v, 3 de septiembre de 1619.

dudó en amenazar con correr a todos aquellos que asistieran a semejantes actos.¹³

Ahora bien, el hecho de prohibir todo tipo de desorden por parte de la capilla se debió también a que se quiso hacer de ella un símbolo de prestigio del cuerpo catedralicio. Lo anterior nos lleva a preguntarnos, siguiendo a Tim Carter,¹⁴ si no estamos ante la creación de una identidad musical que se conforma en este distanciamiento donde la música eclesiástica quiere tener su propio espacio y ejecutores, y donde se reafirma como un medio de civilidad y decoro frente a la música “popular” y profana.

Por lo pronto, sabemos que la capilla se reservó sólo para festividades y actos en los que participara el cabildo o cuando menos diera su aprobación. Además, a partir de 1619, se estipuló que la capilla no llevaría ningún beneficio económico de su participación en estos actos, sino que esas obvenciones irían a la Fábrica de la catedral. Sin embargo, fue frecuente que a fines de año o en las principales fiestas (*Corpus* o Pascua), el cabildo diera una parte de estas obvenciones al maestro de capilla o al chantre para que se repartiera, en forma de premio, a los músicos que mejor hubieran servido en las diversas actividades. Entre las principales instituciones a las que acudió la capilla a prestar sus servicios bajo autorización del cabildo, estuvieron la Real y Pontificia Universidad, el palacio virreinal,¹⁵ la Real Audiencia, los conventos de la Concepción, San Jerónimo, San Francisco, El Carmen, Santa Inés, Santa Teresa, San

Lorenzo, Santa Clara y Santa María de Gracia, la iglesia de Santa Catalina Mártir y el Colegio de Doncellas. De esta lista cabe hacer tres observaciones: primera, que la mayoría fueron instituciones religiosas; segunda, que imperó la asistencia a conventos de monjas (los cuales estaban bajo tutela del arzobispo), y, tercera, que la participación en actividades de carácter profano estuvo relacionada con las élites locales.

Además de lo anterior, quedó estipulado que la capilla debería acompañar al cabildo cada vez que éste fuera invitado a alguna iglesia o a cualquier actividad fuera de catedral.¹⁶ Ello incluyó que la capilla asistiera con dicho cuerpo a las procesiones de fiestas como *Corpus*, en las que todo el boato del cabildo debía hacerse presente. En estas ceremonias, además, fue frecuente la petición de respetar un estricto orden jerárquico prefiriendo siempre a los que fueran sacerdotes.¹⁷

En resumen, este tema deja ver el interés por normar la capilla en función de reforzar el papel del cabildo y su prestigio social al acudir a ceremonias públicas. Puede pensarse también que estas reformas responden a un proyecto mayor de reforma de las costumbres enarbolado por el Concilio de Trento y ratificado por el Tercer Concilio Provincial Mexicano, del cual Pérez de la Serna fue promotor, logrando imprimir el texto correspondiente en 1622.

Por otro lado, y para reforzar el tema anterior, hay que mencionar que, así como hubo preocupación por normar las actividades externas de la capilla de música, hubo también estrictas medidas disciplinarias hacia el interior de la catedral que afectaron directamente a los músicos y ministriles. Como bien han estudiado diversos investigadores, desde el siglo xvi la vida musical interna de la catedral se había venido regulando por los acuerdos de concilios provinciales, cédulas reales, bulas

¹³ *Loc. cit.*, libro 7, f. 65v, 17 de julio de 1620. Ese mismo año ya se había prohibido que la capilla saliera sin su maestro a cualquier ceremonia o festividad: *ibid.*, libro 7, f. 54v, 26 de junio de 1620.

¹⁴ Véase Tim Carter, “El sonido del silencio. Modelos para una musicología urbana”, en A. Bombi, Juan J. Carreras y Miguel A. Marín (eds.), *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Valencia, Universidad de Valencia, 2005, pp. 53-66.

¹⁵ A palacio acudieron la capilla y el cabildo a la muerte de la virreina, marquesa de Guadalcázar, y al entierro de “una dama de palacio”, ambos en 1619: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 6, f. 93, 25 de febrero de 1619 y f. 153v, 1 de octubre de 1619.

¹⁶ *Loc. cit.*, libro 7, f. 276, 29 de agosto de 1623.

¹⁷ *Loc. cit.*, libro 5, f. 405, 14 de agosto de 1615.

papales, decretos arzobispaes y determinaciones propias de los cabildos catedralicios.¹⁸ Durante el periodo que analizamos se observa que después de la primera época, caracterizada por el asentamiento de la catedral, el contexto empieza a cobrar matices distintos. Ya no se trata del periodo de conquista y evangelización sino de un momento en que la catedral, así como la Nueva España en general, toman conciencia de sí mismas.¹⁹ Es decir, si bien Castilla sigue siendo el referente, también es cierto que nuevos intereses se tejen alrededor de los grupos criollos que consolidan su poder en diversas instituciones, una de ellas el Cabildo Catedral.

A inicios del siglo xvii, en la Nueva España pareciera desarrollarse un intento por parte de las instituciones de consolidar su poder. Esto debemos considerarlo, por ejemplo, para entender la gran importancia que revistió una fiesta como la de *Corpus Christi* en la que el cabildo y su capilla de música participaban buscando siempre el mayor esplendor. Fiesta urbana por excelencia, *Corpus* era un momento de reafirmación del poder real pero también un símbolo del prestigio institucional y corporativo (reunión de todos los

cuerpos sociales) de la ciudad representada.²⁰ Por tal razón, a lo largo del periodo de Pérez de la Serna se buscó que fuera obligación de los músicos participar en la fiesta y su octava sin recibir estipendio alguno, como parte de sus tareas al ser contratados por la catedral.

Desde 1615 se empezó a regular con mayor detalle la presencia tanto de los capellanes de coro como de los músicos en la catedral.²¹ Dado que el coro era el espacio de control y poder del cabildo, como bien mostraban diversas celebraciones de la catedral, la capilla de música se consideró un elemento indispensable para mantener y acrecentar su prestigio. Desde dicho año se insistió en que la capilla acudiera a festividades como la octava de *Corpus* y misas de aginaldo²² y en 1620 se determinó que músicos, capellanes y acólitos no faltaran, a partir de las *vísperas* de la dominica *in pasione* y hasta el último día de Pascua de Resurrección, a ninguna de las Horas que estaban obligados a cantar, los *maitines* y la misa de la Pascua de Resurrección.²³

En lo referente a la reforma de las costumbres, Juan Pérez de la Serna hizo algunas observaciones al cabildo. Les recordó la puntualidad que debían tener en el coro y en el altar, tanto los prebendados como los demás sirvientes de la iglesia.²⁴ El ves-

¹⁸ Gonzalo Roldán Herencia, "La música eclesiástica en la Nueva España según documentos papales y episcopales del siglo xvi", en María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (coords. y eds.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y América*, Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 277-309.

¹⁹ A inicios del xvii hay ya una fuerte división entre criollos y peninsulares. Varios escritos y festividades de la época muestran un interés por parte de los nacidos en América de justificarse ante los peninsulares, quienes muchas veces los menospreciaban. Los esfuerzos estarán orientados a demostrar que las tierras americanas son tan importantes como las de otros reinos castellanos. Más allá de ver en ello un cierto protonacionalismo, lo que existe es un interés por insertar a América dentro de la historia cristiana de la monarquía hispánica. Cabe preguntarse entonces si la música tuvo un papel importante en este proceso de diferenciación social que se dio en materia social e institucional. El mestizaje, la confluencia de diversas culturas y la división entre criollos y peninsulares deben ser tomados en cuenta para un análisis más detallado del problema.

²⁰ La fiesta de *Corpus* encierra un gran simbolismo religioso pero también se puede ver como un teatro social en el que diversos actores muestran su poder personal o corporativo, los cuales muchas veces entran en conflicto: véase Miguel Molina Martínez, "La ciudad como escenario de la música en la América Hispana", en Gembero, *La música y el...*, op. cit., pp. 184-197.

²¹ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 5, f. 400v, 17 de julio de 1615.

²² *Ibid.*, f. 446, 6 de diciembre de 1616. En 1618, incluso se mandó que el organista y músicos de la capilla acudieran a las salves y misas de Nuestra Señora (que se cantaban todos los sábados a las seis y media de la mañana), y que todas las ausencias serían apuntadas por el sochantre Juan López de Legarda para imponer después las multas correspondientes: loc. cit., libro 6, f. 72, 27 de noviembre de 1618.

²³ Loc. cit., libro 7, f. 36, 7 de abril de 1620.

²⁴ Loc. cit., libro 5, f. 370, 21 de octubre de 1614.

tuario fue otro de los temas en los que el arzobispo exigió que se tuviese el debido cuidado; ello generó algunas desavenencias entre el arzobispo y cabildo pues, a pesar de ser algo que el prelado quería normar, su cumplimiento generaba molestias o gastos a los miembros del cuerpo capitular. Así ocurrió en noviembre de 1614 cuando, un mes después de que el cabildo mandara que los capitulares portasen capas de coro negras desde las segundas *vísperas* de la fiesta de Todos los Santos hasta el Sábado Santo, el deán, encabezando al cabildo, enumeró los inconvenientes que tal práctica ocasionaba. Por ello se acordó que los doctores Juan de Salamanca y Alonso Muñoz, en representación del cabildo, acudieran ante el arzobispo para tratar de obtener algún acuerdo.²⁵

Cuatro años después, el tema del vestuario abrió las puertas a otro tipo de problemas. En octubre del año 1618, ante la llegada de unos ministriles de Castilla que asistían al Oficio Divino vestidos de color, el arzobispo pidió al cabildo que le diese a cada uno cien pesos para que adquirieran un vestuario apropiado para el culto divino. En esa ocasión se dejó sentir la inconformidad del cabildo, pues como se habían tomado 7000 pesos de la Fábrica para la caja real, se negó a conceder el adelanto salarial para la adquisición del vestuario.²⁶

Otro de los rubros que se intentó reformar fue el de los sueldos que ganaban los cantores que eran prebendados. En sus primeros tiempos, la catedral había registrado problemas para contar con nuevos músicos ya que sus salarios resultaban demasiado altos como para ser pagados de los propios fondos con que se contaba para solventar los gastos de la catedral; por ello se les asignaba una prebenda como miembros del cabildo. Los cantores que gozaban de una prebenda, en teoría, debían servir su oficio de cantores sin recibir ingreso extra; sin embargo, se les solía dar, además

de la prebenda, el salario que recibían los demás cantores. Durante prácticamente todo el periodo del que este estudio da cuenta, los cantores recibían ese salario adicional. Esto trató de reformarse durante el periodo 1613-1624, tal vez por una menor precariedad de la capilla en esta época. El arzobispo así lo dispuso; el cabildo determinó, por mayoría, que a partir de ese momento los prebendados cantores no ganaran ningún salario extra por tal oficio.²⁷ Tal determinación fue confirmada por el arzobispo al día siguiente.²⁸ Así, en el año de 1623, al doctor Pedro Garcés de Portillo se le encargó que atendiera su oficio de cantor a cambio de la prebenda que se le había otorgado, sin recibir salario adicional.²⁹

A estas medidas enfocadas al esplendor del culto que se tomaron con carácter obligatorio, se sumaron otras relativas a la dignidad del cabildo. En este tema se retomaron lineamientos del siglo xvi sobre la asistencia de la capilla de música a los entierros y exequias de arzobispos y miembros del cabildo. A partir de 1617 fue obligatorio que tanto músicos como capellanes asistieran vestidos con sobrepelliz a los entierros y exequias de capitulares.³⁰ Todas estas medidas, que aparentemente son más bien de carácter interno, dejan ver, sin embargo, el interés por apegarse con mayor fidelidad a

²⁷ *Ibid.*, f. 145v, 6 de septiembre de 1619.

²⁸ *Ibid.*, f. 146, 7 de septiembre de 1619.

²⁹ *Loc. cit.*, libro 7, f. 293, 15 de diciembre de 1623.

³⁰ *Loc. cit.*, libro 5, f. 22v, 28 de julio de 1617. Desde 1561, se había señalado que cabildo y capilla estarían en entierros y exequias del arzobispo y capitulares celebrados en la catedral; en caso de que se hicieran fuera del recinto, se asistiría sólo al entierro. En 1586, ratificado en 1615, se pidió también que en cada día de difuntos se cantara en la iglesia “una vigilia y misa de difuntos oficiada por la capilla en canto de órgano, la vigilia el día de la conmemoración general de los difuntos en la tarde, y la misa luego otro día siguiente, lo cual se fuese diciendo por su turno”, a fin de conmemorar a todos los capitulares difuntos y a sus parientes fallecidos: *ibid.*, f. 404, 11 de agosto de 1615.

²⁵ *Ibid.*, f. 371v, 7 de noviembre de 1614.

²⁶ *Loc. cit.*, libro 6, f. 55, 2 de octubre de 1618.

los rituales, y hacer de la capilla un instrumento del cabildo, en especial, uno que diera prestigio a la institución. Una capilla cuyas actividades se norman en lo externo y en lo interno permite hablar de un nuevo modo de entender la sonoridad y nos muestra su importancia siempre ligada al papel litúrgico y sociopolítico del Cabildo Catedral.

La capilla de música como símbolo de prestigio de la catedral

Durante el periodo arzobispal de Pérez de la Serna, tuvieron lugar ceremonias que muestran la importancia de la catedral en la jerarquía de las instituciones novohispanas. En ellas la música siempre estuvo presente. En 1620, el arzobispo y el cabildo, en sesión capitular, recibieron al padre fray Buenaventura de Paredes, quien expuso ante ellos que los religiosos de San Francisco tendrían capítulo de la orden el 2 de mayo para la elección de provincial por lo que pedían permiso al gobierno catedralicio para hacer una procesión de su convento a la catedral y en ella celebrar una misa cantada. La determinación del gobierno catedralicio fue que se recibiera la procesión como en otras ocasiones se había hecho, saliendo con la cruz hasta la mitad del cementerio de la catedral, y el preste y prebendados hasta la puerta, vestidos con capas. Asimismo, se acordó dejar a los franciscanos el coro para que en él asistieran a la misa, y, el altar mayor, para que la celebrara su presbítero. También se dispuso que en la misa participaran los cantores. Para la asistencia del gobierno capitular a la celebración, se pondrían asientos sobre un tablado, a un lado del altar mayor (de la misma manera que se hacía cuando predicaba el arzobispo). Al terminar la ceremonia, el cabildo debía despedir a los religiosos de la misma forma como los había recibido. Todo ello se le mandó informar al comisario y religiosos de San Francisco por medio de

maestrescuela, quien fue seleccionado por el propio arzobispo.³¹

Otra ocasión en la que la catedral demostró su preeminencia sobre las demás instituciones novohispanas fue en la serie de ceremonias realizadas para dar gracias por la salud del rey don Felipe III. En abril de 1620, se mandó hacer un novenario de misas cantadas, el cual debía acompañarse de música y repique de campanas. Debía iniciarse un sábado para terminar en domingo y hacerse una procesión a la cual el arzobispo invitó a las órdenes religiosas y cofradías. La procesión saldría de la Catedral de México, pasaría por el monasterio de Santa Teresa y llegaría a Santa Inés, donde el arzobispo diría misa de pontifical. El sermón correría a cargo del maestrescuela. El arzobispo mandó que al terminar el novenario en la catedral se iniciase otro en los conventos de religiosos y monasterios de monjas, todo lo cual se mandó pregonar en la ciudad con trompetas y atabales para que el pueblo también asistiera.³²

En este intento del cabildo por proyectarse al espacio público con la solemnidad adecuada, el arreglo del culto fue uno de sus objetivos fundamentales. La organización de la música y el perfeccionamiento de sus músicos se volvieron entonces una preocupación. De ahí la gran movilidad de músicos que hubo durante el gobierno de Pérez de la Serna pues el arzobispo pidió mantener en la capilla sólo a los más diestros. De manera que el 13 de agosto de 1614, el arzobispo pidió al cabildo que se despidiera incluso a toda la capilla de músicos si éstos no eran adecuados.³³ Con ello inició una continua injerencia de Pérez de la Serna en materia de música, más de la que había tenido cualquier otro arzobispo hasta entonces.³⁴

³¹ *Loc. cit.*, libro 7, f. 39, 28 de abril de 1620.

³² *Ibid.*, f. 39v, 28 de abril de 1620.

³³ *Loc. cit.*, libro 5, f. 363, 19 de agosto de 1615.

³⁴ Se cuenta con información desde 1585, lo que permite decir que fue este arzobispo quien más participó ya fuera nombrando músicos, aumentando o reduciendo salarios

El interés por emplear a músicos adecuados se manifestó de tres maneras: contratando músicos de Castilla, educando a músicos en la misma catedral y contratando con buenos salarios a los mejores músicos y ministriles novohispanos. Cuando se encontraba a cantores o ministriles que se consideraban diestros, se buscaba emplearlos bajo contratos que los obligaban a permanecer al servicio de la catedral por varios años.³⁵

En cuanto a la contratación de músicos de Castilla, bastan dos ejemplos. En julio de 1618, se recibió, por orden del arzobispo, a nuevos ministriles llegados de Castilla.³⁶ Los problemas se suscitaron cuando el cabildo dijo no tener fondos para contratarlos y el arzobispo respondió, en septiembre de ese mismo año, que “lo busquen o saquen de donde pudieren para que se vistan con hábitos decentes para comenzar a servir a esta Santa Iglesia”.³⁷ El cabildo no hizo esperar su des-acuerdo con el prelado y dijo que los contrataría sólo si él se encargaba de despedir a ministriles anteriores. Bajo esta circunstancia, el cabildo decidió contratarlos por 150 pesos. Sin embargo, para el 14 de septiembre de 1618, por presiones del arzobispo, tuvo que aumentar sus salarios primero a 200 pesos³⁸ y luego a 250 en marzo de 1619.³⁹

o aprobando cualquier asunto referente a la capilla y ministriles de la catedral.

³⁵ A Luis Barreto, por ejemplo, que era esclavo de la catedral y tiple, se aceptó que comprara su libertad en 1615 sólo bajo condición de servir por seis años más a la catedral con sueldo de 300 pesos: *ibid.*, libro 5, ff. 398-398v, 30 de junio de 1615. Francisco de Andrada, también tiple, fue contratado en octubre de 1622 por 100 pesos. Debido a su buena voz, se hizo acreedor a aumentos de salario de manera que para enero de 1624 ya ganaba 200 pesos bajo condición de servir por tres años. Por su parte, el organista Fabián Pérez Jimeno fue contratado con 700 pesos y muy pronto logró subir su salario a 1000 pesos con compromiso de servir por seis años: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 7, f. 285v, 27 de octubre de 1623.

³⁶ *Loc. cit.*, libro 6, f. 55, 2 de febrero de 1618.

³⁷ *Ibid.*, f. 67v, 11 de septiembre de 1618.

³⁸ *Ibid.*, f. 68, 14 de septiembre de 1618.

³⁹ *Ibid.*, f. 98, 16 de marzo de 1619.

El otro ejemplo gira en torno a la contratación de un organista. El 23 de febrero de 1616, el arzobispo manifestó que era de suma importancia contratar “un organista de Castilla que supiese más que los que hoy la sirven”.⁴⁰ Dicho organista llegaría a México luego de ser contratado en España por el procurador de la catedral Diego Guerra. Se trató de Fabián Pérez Jimeno, quien llegó en octubre de 1622⁴¹ con un salario de 700 pesos. Para agosto de 1623 se aumentó su salario en 200 pesos “atento a su eminencia” con el órgano, bajo la única condición de servir por seis años a la catedral sin poner sustituto en tal oficio a menos de que fuera por alguna razón justificada y con aprobación del cabildo.⁴² Bajo esos términos, al mes siguiente se decidió que su salario llegara a los 1000 pesos de oro común.⁴³ Como puede apreciarse, ambos ejemplos sirven para comprender la importancia que se dio a estos músicos llegados de Castilla, en especial debido a que, para ese momento, la enseñanza de la música en la Nueva España estaba, al parecer, en proceso de consolidación.

Por lo que hace al segundo punto, el cabildo buscó que la educación musical fuera continua en la catedral. En este aspecto, los mozos de coro desempeñaron un papel importante: varios de ellos llegaron a ser contratados como músicos gracias a su voz.⁴⁴ Durante el periodo de Pérez de la Serna, se estipuló que el maestro de infantes diera lecciones a los niños a las seis y media de la mañana, obligándolos a estar con puntualidad para recibir lecciones de “canto llano, [canto de] órgano

⁴⁰ *Loc. cit.*, libro 5, f. 425, 23 de febrero de 1616.

⁴¹ *Loc. cit.*, libro 7, f. 231v, 14 de octubre de 1622.

⁴² *Ibid.*, f. 274v, 22 de agosto de 1623.

⁴³ *Ibid.*, f. 285v, 27 de octubre de 1623.

⁴⁴ Era costumbre que luego de un periodo de servicio y al tener edad para ir a “Estudios”, la catedral los vistiera para que lo hicieran. Varios de ellos siguieron en la catedral como músicos si no perdían la voz con el cambio de edad. Hubo quienes se hicieron acólitos o instrumentistas e incluso llegaron a obtener alguna prebenda con el paso de los años.

y contrapunto”, así como “para pedirles cuenta de lo que saben oficiar y ayudar a misa que es de las cosas a que más deben acudir”.⁴⁵ Además de la enseñanza impartida por los maestros de mozos de coro, se aprovecharon otras oportunidades para prepararlos, por ejemplo, en 1619 se dio licencia a Antonio Rubio, maestro de escuela y escritor de los libros de canto llano, para poner su escuela en el patio de la iglesia donde la tenía el padre Luis de Alemán, con obligación de enseñar a mozos de coro sin estipendio alguno.⁴⁶ Además de la preocupación por la enseñanza de los mozos de coro, se buscó que los maestros de capilla impartieran sus conocimientos a los músicos de la misma.⁴⁷

Reclutar a los mejores músicos que se encontraran en la Nueva España fue la tercera forma de dar prestigio a la capilla. Si bien el control sobre dicho cuerpo fue constante por parte del cabildo y el arzobispo, estos músicos pudieron obtener ciertos privilegios gracias a que eran necesarios para la capilla por su buena voz o calidad como ministriles instrumentistas. Algunos habían sido formados en la misma catedral desde su infancia, mientras otros fueron contratados en otras partes del virreinato, como la ciudad de Puebla, con cuya catedral se tuvo un importante intercambio de músicos. En 1616, por ejemplo, se pidió que se escribiera a Puebla a Bartolomé Íñiguez de Mandujana para

que viniera a servir a México como contralto con un salario de 200 pesos, además de asignársele vivienda por parte de la catedral.⁴⁸ Cuidar las buenas voces era fundamental. Eso fue precisamente lo que, en 1615, detonó conflictos en torno a dar o no la libertad al esclavo Luis Barreto, quien servía como tiple en la catedral. El deán no estaba de acuerdo, pues su voz era útil y necesaria a la capilla y más aún porque, decía, en España por voces como la suya se pagaban “salarios excesivos”.⁴⁹

Los mozos eran los integrantes más jóvenes del coro, exceptuando a los “seises” o infantes de coro. Servir en este oficio al parecer no era muy difícil pues los nombres de los jóvenes se iban agregando a una lista que llegó a pasar de los treinta integrantes. En 1620, el cabildo y el arzobispo ordenaron que solamente se aceptara a 18 mozos de coro debido a que salía muy caro darles vestuario a todos. Además, se acordó que solamente a seis de ellos se les señalara salario, mismos que debían ser los mejor presentados tanto en el cuidado de su vestir como en su aspecto físico, siguiendo la costumbre de las catedrales peninsulares. La manera como serían recibidos también se normó pues, a partir de entonces, sólo el chantre podría recibir a los aspirantes a este cargo y también sería el único que podría darles los vales para que los cambiaran por vestuario en la contaduría.⁵⁰

Las voces agudas —cantores de “voz fina”— eran las más cotizadas para el servicio del culto catedralicio y, por lo general, era a quienes se daban los salarios más altos. Esta estimación se hizo manifiesta cuando el propio cabildo, en la sesión del 21 de junio de 1619, pidió que se le aumentara el salario a Bernabé de Yola, cantor con tesitura de soprano (tiple), debido a la necesidad que había en la capilla de esta voz: se pidió al arzobispo su aprobación.⁵¹

⁴⁵ *Loc. cit.*, libro 5, ff. 378v-379v, 13 de enero de 1615.

⁴⁶ *Loc. cit.*, libro 6, f. 152, 24 de septiembre de 1619.

⁴⁷ Juan Hernández fue maestro de capilla entre 1586 y 1621. Lo sucedió Antonio Rodríguez de Mata quien, desde 1614, había presentado provisión real para ocupar una media ración (prebenda) y el puesto de maestro de capilla. Por el tiempo de servicio y a pesar de su avanzada edad, a Hernández se le permitió seguir en el puesto. Rodríguez de Mata fue colocado como maestro de infantes, capellán y compositor hasta la muerte del maestro de capilla. Sus labores, sin embargo, lo colocaban casi como un maestro de capilla al sustituir a Hernández cuando por alguna enfermedad éste debía ausentarse de la catedral. Su labor como compositor fue también de suma importancia durante este periodo, siendo con frecuencia el responsable de componer las chanzonetas y villancicos para las principales fiestas como *Corpus* y Navidad.

⁴⁸ *Loc. cit.*, libro 5, f. 424, 9 de febrero de 1615.

⁴⁹ *Ibid.*, ff. 389v-390, 15 de mayo de 1615.

⁵⁰ *Loc. cit.*, libro 7, f. 82v, 25 de septiembre de 1620.

⁵¹ *Loc. cit.*, libro 6, f. 124v, 21 de junio de 1619.

Bartolomé Íñiguez de Mandujana era un cantor con tesitura de contralto, voz considerada aguda o “fina”. De acuerdo con este interés, el cabildo contrató al cantor sin siquiera estar presente en la Catedral de México y le asignó de salario 200 pesos de oro común anuales.⁵² Tres días después se pidió al maestro de capilla que escribiera a la ciudad de Puebla para que Mandujana viniese a servir a la catedral. A este músico, además de su salario, se le dio un lugar para vivir dentro de la propia catedral, mismo que se ubicaba sobre la sacristía.⁵³ Durante ese año, 1616, se contrató a Alonso de la Parra, un cantor con tesitura de contrabajo, con 150 pesos de oro común, cantidad que el cabildo incrementó al darle, además, la capellanía de coro que tenía Gil García.⁵⁴ Durante el mismo año se recibió al tenor Joseph de Araujo.⁵⁵

Ambrosio de Solís es un ejemplo de un niño reclutado por su buena voz y porte. Se le recibió como infante de coro en el año de 1619. Provenía del colegio de San Juan de Letrán, y tenía una voz cuyo registro fue documentado como soprano (tiple). Se recibió como cantor de la capilla con un salario de 50 pesos de oro común por año. Para su asistencia al culto divino se le pidió que lo hiciera con un hábito clerical y hopa⁵⁶ roja, tal y como se vestían los infantes de coro. El arzobispo fue informado al respecto.⁵⁷

Los salarios de los cantores, como siempre ocurre, fueron los que tuvieron mayor movimiento. Entre peticiones de aumento salarial y los propios aumentos, la cantidad de datos sobre este tema es la más abundante comparada con cual-

quier otra. Para conocer la situación de los músicos, puede resultar útil revisar sus peticiones sobre aumento salarial hechas al cabildo. De todos los músicos que laboraban en la catedral, algunos realizaban esta petición reiteradamente, pues solicitaban aumento de salario cada dos o tres años, en promedio.

Es curioso observar que sobre todo a partir de 1619 se acrecienta la cantidad de peticiones de aumentos salariales y se mantiene constante hasta 1623. En este periodo pudo haber sucedido algo que dificultó la solvencia de la fábrica catedralicia. Entre las cuestiones musicales que pudieran haberla afectado se encuentra la contratación de los ministriles de Castilla hecha entonces por orden de Juan Pérez de la Serna.

Los motivos por los que se les aumentaban los salarios a los cantores podían variar. Aunque en teoría los aumentos se hacían cada año, esto no se veía en la práctica.⁵⁸ La documentación permite en cambio apreciar la exigencia por parte de algunos músicos para ejercer ese derecho. Los aumentos también se daban por petición del propio arzobispo aunque, por lo general, la mayoría de los otorgados lo fueron como respuesta a una petición.

Al parecer, los aumentos salariales se concedían a aquellos músicos a quienes se deseaba retener al servicio de la catedral. Aunque la Nueva España era muy grande, un buen cantor siempre era bienvenido en otras sedes catedralicias como fue el caso de Puebla, ciudad que compartió con la de México varios músicos. Los aumentos salariales que se hacían no eran de ninguna manera equitativos. El elemento decisivo era la calidad y belleza de la voz de los cantores y tal vez la red de relaciones con que contaban.

⁵² *Loc. cit.*, libro 5, f. 424, 9 de febrero de 1616.

⁵³ *Ibid.*, f. 427v, 29 de marzo de 1616.

⁵⁴ *Ibid.*, f. 442, 4 de noviembre de 1616.

⁵⁵ *Ibid.*, f. 445v, 29 de noviembre de 1616.

⁵⁶ Según el *Diccionario de Autoridades* se trataba de una especie de vestidura al modo de túnica o sotana cerrada: *Diccionario de Autoridades*, tomo IV (1734), Real Academia Española, s. v. “hopa”, disponible en: web.fal.es/DA.html, consultado el 25 de julio de 2014.

⁵⁷ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 6, f. 132, 12 de julio de 1619.

⁵⁸ El documento cita un caso, aunque no es claro si el aumento se concedía de la misma manera a todos los músicos. El acta dice: “[...] por la mayor parte se dieron veinte pesos de oro común, merced de crecimiento de salario en cada un año a Simón Martín [...]”: *loc. cit.*, libro 7, f. 333, 19 de julio de 1624.

El interés de Juan Pérez de la Serna por el ornato en la música para el culto divino de la Catedral de México se reflejó en la contratación de instrumentistas. Desde el inicio de su arzobispado, se contrató a más ministriles que de costumbre. Esto pudo deberse también a que las nuevas composiciones musicales requerían de una mayor cantidad de instrumentos. Por cualquiera de las dos causas, entre 1613 y 1624 hubo un incremento de este tipo de contrataciones.⁵⁹

En general, puede decirse que además de imponer un fuerte control sobre la capilla y de hacer de ella un instrumento de esplendor para el culto, durante el gobierno de Pérez de la Serna se puso especial cuidado en contratar “voces adecuadas”, así como ministriles diestros para el servicio. Disciplinarlos fue fundamental pues así lo exigían el decoro y los ritos de una institución tan insigne como la catedral. Esto explica también la intensa tarea que se dio durante este periodo en torno a la compostura de los órganos de la catedral y a la creación de un archivo con todos los manuscritos de la música que se hubiera compuesto. Lo anterior, con la finalidad de realizar las celebraciones

con la “mayor solemnidad” posible. A más de esto, no debemos perder de vista que la catedral estaba viviendo un proceso de asentamiento que superaba los tiempos de “conformación” de los años 1536-1586.

Conclusión

Como puede verse, la actividad de la capilla musical catedralicia aumentó considerablemente durante la estancia del arzobispo Juan Pérez de la Serna. En comparación con otros periodos arzobispales, en éste las actividades de la capilla musical fuera del recinto catedralicio se ampliaron, pues diversas instituciones solicitaron sus servicios. La asistencia a las festividades religiosas de varios de los monasterios de la ciudad de México por parte de la capilla musical deja ver la posibilidad de que en estos recintos no hubiese una capilla musical propia o que, en el caso de los recintos femeninos, no se presentaran las religiosas a musicalizar sus propias ceremonias. Éste puede ser un aspecto por investigar de manera más amplia, pero no cabe duda de la mayor proyección que esto daba a la capilla de la catedral. Cabe señalar que 80% de las salidas que tuvo la capilla durante el periodo estudiado fueron en los años de 1619 y 1620, lo cual coincide con un auge económico de la Nueva España.⁶⁰

Resalta la necesidad que había en la catedral de un buen organista. Fabián Pérez Ximeno fue contratado con un sueldo mucho mayor al que tenía cualquier músico de la catedral. Una de las razones para ello pudo ser que, a diferencia de aquellos buenos músicos a quienes la falta de salario les era compensada mediante una prebenda, en su caso no había manera de restituirlo por no ser parte del clero.

⁵⁹ Francisco de Espinoza, instrumentista de sacabuche, fue contratado en 1613 con un salario de 200 ducados de Castilla anuales: *loc. cit.*, libro 5, f. 339v, 5 de noviembre de 1613; Joseph Xuárez fue admitido en 1614 gracias a que tocaba dos instrumentos, la corneta y la chirimía, con 100 pesos de oro común: *ibid.*, f. 352, 11 de marzo de 1614; Diego de Espinoza, ejecutor de sacabuche, ingresó a la capilla en 1616 con 100 pesos de oro común: *ibid.*, f. 438, 30 de agosto de 1616; Juan López, quien tañía el bajón, se contrató en 1616: *ibid.*, f. 445v, 29 de noviembre de 1616; Juan Bautista, instrumentista de corneta, se recibió en la capilla en 1617 con 350 pesos de oro común: *loc. cit.*, libro 6, f. 13, 2 de junio de 1617. En 1618 se aceptó a varios ministriles que, aunque no se ha encontrado cuántos eran ni qué instrumentos tocaban, se sabe que provenían de Castilla y que a cada uno de ellos se le otorgaron 250 pesos de oro común: *ibid.*, f. 55, 2 de octubre de 1618; Fernando Bautista, instrumentista de corneta, ingresó a la capilla en 1619 con 300 pesos de salario: *ibid.*, f. 173v, 10 de diciembre de 1619; Alonso Asensio, bajonista, fue admitido en la catedral hacia 1623 con cien pesos de salario: *loc. cit.*, libro 7, f. 272, 8 de agosto de 1623.

⁶⁰ Jonathan Israel lo ubica entre 1595 y 1620: Israel, *op. cit.*

Fue claro que la normatividad que se impuso a la capilla musical provino de Pérez de la Serna, sobre todo porque alcanzó a cada uno de los ministros de la catedral. Múltiples reglas se instauraron durante los años de 1613 a 1624. Desde la recepción de los mozos de coro, la asistencia, la puntualidad, las obligaciones y hasta la manera en que debían ganarse y repartirse los ingresos extraordinarios fueron normadas. A fin de que las reglas se respetaran, se impusieron multas que aumentaron según la necesidad que había de imponer la disciplina. Esto, lejos de ser un tema más, muestra la labor que realizó Pérez de la Serna por tomar el control en este ámbito; los asuntos musicales son un aspecto más en el que se puede ver su afanosa tarea. Por otro lado, evidencia que se hizo de la capilla un instrumento del cabildo pues, como se indicó, se hizo obligatorio que ésta acompañara al cabildo a donde quiera que se le invitara, sin recibir ningún estipendio a cambio.

Durante el periodo de 1613 a 1624, la contratación de cantores se hizo de manera constante. Prácticamente se contrataron músicos cada año. Sin embargo, 1614, 1616 y 1619 destacan como los años en que se contrató a más cantores. Las voces agudas fueron las más solicitadas, sobre todo las tesituras de soprano (tiple) y tenor. Los salarios que se les dieron fueron muy variables, pues las diferencias entre ellos en algunos casos rebasaban el 100%. Es notable que, a partir de 1619, los salarios que se otorgaban fueron menores que los que se daban antes de ese año.

Las diferencias salariales entre los músicos pudieron establecerse de acuerdo con varios factores. Para asignar un salario, además de tomar en cuenta los conocimientos y la experiencia de los músicos, las relaciones que éstos mantuvieran con ciertos personajes destacados pudieron influir. Ejemplo de ello es el caso de la familia Bautista (formada por tres músicos), la cual fue despedida de la catedral en varias ocasiones por no respetar las reglas impuestas a los músicos; sin embargo,

sus integrantes fueron recontratados tantas veces como fueron despedidos.

En la etapa estudiada, a diferencia de etapas previas, se nota una penuria menor por parte del gobierno catedralicio en cuanto a poder pagar músicos capaces. Esto pudo deberse a que en la catedral ya se contaba con una mayor capacidad económica para solventar los gastos dedicados al culto divino, lo cual permitió contratar músicos que tuvieran los conocimientos necesarios para desempeñar su oficio en una catedral metropolitana y que por ello ameritaran un salario mayor, como fue el caso del organista Fabián Pérez Ximeno.

Los aumentos salariales que hubo en este periodo, al igual que la contratación de instrumentistas, decayeron después de 1620. Uno de los motivos pudiera haber sido la contratación obligatoria de los ministriles de Castilla —que eran contratados con sueldos más altos con el fin de atraerlos a Indias. Al parecer, esto restringió la disponibilidad de lo que la Fábrica Material tenía dispuesto para el reclutamiento de músicos. Recordemos que en varias ocasiones el cabildo se negó a su contratación y no veía de dónde sacar el dinero que hacía falta para cubrir los nuevos salarios.

Lejos de agotar el tema referente a la organización de la música en el periodo de Pérez de la Serna, el objetivo de estas líneas fue más humilde: nos interesó tomar sólo dos temas que se consideran fundamentales para analizar los usos que se hicieron de la música por parte del arzobispo y su cabildo. Estos temas fueron la normatividad implementada en torno a la capilla de música y los músicos y el lucimiento que se trató de dar a estos elementos.

Con ello se busca también puntualizar que la organización de la música fue parte no sólo del culto sino también de un discurso socio-político que insertó a la catedral y a su cabildo dentro de la amplia esfera de la monarquía hispánica. La instauración de nuevas celebraciones, como la del

Ángel custodio⁶¹ (por devoción real), o bien la solemnidad y promoción de fiestas, como la del Santísimo Sacramento (símbolo del triunfo de la Iglesia de la Contrarreforma) y de la Inmaculada Concepción de María (promovida por la monarquía), son sólo una pequeña muestra de este

asunto del que aún falta mucho por estudiar. En todo ello, la música fue siempre un elemento fundamental que, más allá de solemnizar las fiestas, ayudó a conformar una identidad propia del estamento eclesiástico y se convirtió en un símbolo de civilidad.

⁶¹ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 5, f. 308, 20 de diciembre de 1612.

Actores del ritual en la Catedral de México, editado por el Departamento de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM se terminó de imprimir el 20 de octubre de 2016, en Impresos Herman, S.A. (Av. San Jerónimo 2259, colonia Pueblo Nuevo, C.P. 10640, Ciudad de México), en offset, papel Bond blanco de 120g. La tipografía y la diagramación son de Teresa Peyret y Carlos Orenda, en Minion Pro de 9, 9.5, 10.5 y 16 puntos. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Jaime Soler Frost. El tiraje consta de 500 ejemplares.

