



...EL LIBRO
...honra y gloria
...el día R. de Mayo de
...mujeres
...Madre, el día R. de Mayo de

Marialba Pastor Llaneza, coordinadora
Lucero Enríquez Rubio, editora

Actores del ritual en la Catedral de México



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 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)

Edén Zárate

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Desde su erección en el siglo XVI, la Catedral de México sufrió cambios en el cabildo eclesiástico, pero permaneció estable en sus prácticas y tradiciones. La música, como parte esencial del ritual catedralicio, recibió influencias provenientes de Italia.¹ El coro de canónigos y la capilla musical fueron los encargados de ejecutar la música durante el Oficio Divino. Los miembros de la capilla, provenientes de distintos niveles sociales, eran difíciles de manejar; algunos de ellos no asistían a las funciones dentro de la catedral o preferían contratarse fuera de ella, causando desfalcos en los ingresos catedralicios; otros no guardaban la compostura dentro del coro: entraban tarde a las funciones o no asistían y en ocasiones no obedecían al maestro de capilla, hacían ruidos durante la Misa, lo que provocaba que se perdiera el orden ritual. Todo esto hizo necesaria una reglamentación que le permitiera al Cabildo Catedral controlar la capilla musical. Para ello, hizo varios intentos, y en algunos casos lo logró, aunque por periodos cortos. En el siglo XVI, el arzobispo Alonso de Montúfar, con sus *Ordenanzas*, intentó reordenar el coro,² sin embargo el desorden fue constante a lo largo de los tres siglos de dominio español. A partir del Tercer Concilio Provincial Mexicano, el chantre, la tercera dignidad del cabildo, fue el encargado de poner orden en el coro, en las escoletas de músicos y niños, y en la capilla musical. En las siguientes líneas queremos exponer la reglamentación implementada por Juan Ignacio de la Rocha, chantre de la Catedral de México entre 1768 y 1771, para devolverle el control de la capilla musical, mantener el orden en el ritual catedralicio y proteger los intereses económicos de la santa iglesia metropolitana.

¹ Drew Davies comenta que los músicos novohispanos del siglo XVIII adoptaron modelos italianos de composición e interpretación, influencia proveniente principalmente de los conservatorios napolitanos. Véase Drew Edward Davies, "El repertorio italianizado de la Catedral de Durango en el siglo XVIII", en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *1 Coloquio Musicat. Música, catedral y sociedad*, México, UNAM, 2006, pp. 165-172.

² Alonso de Montúfar, *Ordenanzas para el coro de la catedral mexicana. 1570*, Ernest J. Burrus (ed.), Madrid, José Porrúa Turanzas, 1964 (Colección Biblioteca Tenantitla, 8).

El oficio de *chantre*

El gobierno de iglesias catedralicias del imperio español recayó en las siguientes dignidades: el deán, el arcedeán, el chantre, el maestrescuela y el tesoro. La música fue parte importante del ritual catedralicio pues permitía que la palabra divina entrara en los asistentes por el sentido del oído; con el fin de mantener el orden en el ritual, la tercera dignidad, el chantre, tenía la obligación de enseñar a cantar a los servidores de la iglesia y ordenar, corregir y enmendar las cosas que pertenecían al canto en el coro. Fuerza decir que es poco lo que se ha escrito sobre el origen de esta dignidad; algunos autores remontan su origen al siglo I d.C.; no obstante, Isidoro de Sevilla (ca. 560-636), en sus *Etimologías*, es uno de los primeros en mencionar un oficio relacionado con la chantría, el *praecentor*:

26. Cantor: se llama así porque modula su voz en el canto. Hay dos géneros de cantores en el arte musical, según nos enseñan los doctos, y son el *praecentor* y el *succentor*. 27. *Praecentor* es el que canta primero, y *succentor* es el que le responde siguiendo el canto. 28. *Concentor* se llama el que consona, acompaña; el que no consona, ni canta, ni es *concentor*.³

José Valadés Santos menciona que, como fundador de la *schola cantorum*, Gregorio el Magno (ca. 540-604) había reservado el oficio de chantre para sí;⁴ sin embargo, Juan Carlos Asencio pone en duda el hecho de que haya fundado dicha *schola*. Desde su punto de vista, organizaciones como ésta ya existían por lo menos 70 años antes de su pontificado, sólo le da el papel de reforma-

dor de la misma. Es importante notar que este autor no especifica quién dirigió la *schola*.⁵

Hasta antes de Alfonso X el Sabio (1221-1284), existían tres personalidades relacionadas con el cargo y cada una realizaba funciones distintas. Estas personalidades eran: el chantre, el primicerio y el capiscol. El chantre tenía a su cargo la vigilancia del canto en las iglesias y de los cantores, “a tal grado que era el director nato de ambos”.⁶ El primicerio o *primicerius* (del latín: *primus in cero*, *primus in tabula cerata*, que significa el primero en la lista de los oficios litúrgicos) era quien cuidaba del ritual, con funciones distintas a las del chantre, pues se encargaba de señalar en la tablilla los presentes y ausentes a los oficios; se creía que éste era el primero y más constante en el coro.⁷ El capiscol (del latín: *caput scholae*, que significa maestro de la escuela de cantores) era quien dirigía las escuelas de canto, las cuales no se limitaban a este estudio, sino que también enseñaban lo necesario para tener el título de clérigo, lo que requería un estudio de diez años.⁸

Alfonso el Sabio reunió en el chantre los otros dos oficios⁹ y estableció que, según la región, ade-

⁵ Juan Carlos Asencio Palacios, *El canto gregoriano: Historia, liturgia, forma*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 33-36 y ss.

⁶ Valadés Santos, *op. cit.*, p. 55.

⁷ *Diccionario de derecho canónico arreglado a la jurisprudencia eclesiástica española antigua y moderna*, París, Librería de Rosa y Bouret, 1853, p. 245.

⁸ *Idem*.

⁹ “Chantre tanto quiere dezir, como Cantor: e pertenesce a su oficio de començar los responsos, e los hymnos, e los otros cantos que ouiere de cantar, también en los cantares que se fizieren fuera del Coro, como en las processiones que se fizieren fuera del Coro: e el deue mandar a quien lea o cante las cosas que fueren de leer, o de cantar; e a él deuen obedescer los Acolytos, e los Lectores, e los Psalmistas. E algunas Egleſias Cathedrales son, en que ay Capiscoles que han este mismo oficio que los chantres; e Capiscol tanto quiere dezir, como Cabdillo del Coro, para levantar los cantos. E avn ay otras Egleſias, en que ay Primicerios, que han este mismo oficio que los chantres; e Primicerio tanto quiere dezir en latín, como primero en el Coro, o en començar los cantos, e mandar e ordenar a los otros como canten, e anden honestamente en las Processiones. En la mayoría de esta Dignidad se

³ Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1951, pp. 184-185.

⁴ José Valadés Santos, *Los cabildos y el servicio coral*, Morelia, Fimax Publicistas/Escuela Superior de Música Sagrada, 1945, p. 56.

más de comenzar los responsos, himnos y demás cantos, el chantre designaría quién y qué se cantaría. A él debían obedecer los acólitos, lectores y salmistas. Este rey denominó al chantre *cabdillo* del coro, por encabezar los cantos y establecer el orden y la disciplina que se debía seguir en el ritual catedralicio.

En el siglo XIV, en España, el chantre ya era una de las más altas jerarquías del Cabildo Catedral. En la Catedral de Coria, Cáceres, dirigía el coro y tenía a su cargo la formación de los aspirantes a cargos eclesiásticos, debido a que en ésta aún no existía la figura del maestrescuela. De esta manera, en esta catedral, durante el sínodo de 1457-1458, se instituyó que quien optara por el cargo debía ser hábil y suficiente y saber bien el arte del canto llano, por tanto debía ser examinado y hallado capaz para corregir y enmendar a los que cantan en el coro además de ser mayor de 25 años.¹⁰

Para el caso de la Nueva España, poco es lo que se ha escrito sobre el oficio de chantre. Según José Valadés Santos —como se ha referido líneas arriba—, en él recaía el gobierno y dirección del canto en el coro; Lourdes Turrent agrega que “de quien desempeñaba esta responsabilidad y del deán dependía la actividad central de ese espacio religioso: el culto y la liturgia, donde la música cumplía una función primordial”.¹¹

Ahora bien, el primero en definir las obligaciones del chantre en la Catedral de México fue fray Alonso de Montúfar. Él estableció que debía presidir el coro en ausencia del deán; además, a quien no cantase, debía amonestarlo, y al que fal-

tase, multarlo. Dentro del coro, el canto debía hacerse “de buena gana, y el que hiciere lo contrario o se desviare del tono, el chantre lo castigue con la pérdida de un punto”.¹² Como en los siglos anteriores, en él recaía el gobierno y dirección del canto en el coro.

Al igual que en España, el chantre era la tercera dignidad más importante de la catedral; el Tercer Concilio Provincial Mexicano establece que tendrá el tercer lugar en el orden por el derecho de los diezmos.¹³ Su lugar en el cabildo era junto al deán, quien a su vez se sentaba al lado derecho del prelado.¹⁴ Los Estatutos también le asignan obligaciones administrativas, entre ellas: mantener orden en el coro y en los actos capitulares; presidir y regir en ausencia del arcedaño; escribir, en la tabla o matrícula de cada semana, lo que todos debían de observar, rezar, celebrar o decir en cada día de la semana; advertir, tanto a las dignidades como a los canónigos, las misas que les correspondían; a los racioneros y medios racioneros, los evangelios, pasiones, epístolas, lecciones y lamentaciones que habrían de leer, y además, encomendar “que asistan de capas, teniendo razón de la antigüedad y alternación que debe haber en estos oficios”.¹⁵ Con respecto a su relación con la música y las características que debían tener quienes fueron nombrados en el cargo, se determinó que tenía la obligación de enseñar a cantar a los servidores de la

puede mejor saber por costumbre usada en las Iglesias, que por otro derecho escrito”: Alfonso X el Sabio, *Las siete partidas*, Barcelona, Imprenta de Antonio Bergnes, 1843, Primera Partida, Título VI, p. 351.

¹⁰ María del Pilar Barrios Manzano, *La música en la Catedral de Coria, Cáceres: 1590-1755*, Cáceres, Universidad de Extremadura-Servicio de Publicaciones, 1999, p. 95.

¹¹ Lourdes Turrent Díaz, “La posmodernidad en la música de las catedrales: una introducción al estudio de la chantria”, en *1 Coloquio Musicat. Música, catedral y sociedad*, México, UNAM, 2006, p. 47.

¹² Montúfar, *op. cit.* En este caso, la frase “la pérdida de un punto” se refiere a los puntos que el miembro del coro acumula para el pago de su salario o, en sentido contrario, para el monto de multas.

¹³ El Tercer Concilio Provincial Mexicano establece que el orden literal de la percepción de los diezmos es: deán, arcedaño, chantre, maestrescuela y tesorero. Véase: “Erección de la Iglesia de México”, parágrafo XX, Tercer Concilio Provincial Mexicano, Anexo II, pp. 15-16, en Pilar Martínez López-Cano (coord.), *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*, México, UNAM, 2004, edición en CD: *Tercer Concilio Provincial Mexicano*.

¹⁴ *Ibid.*, “Primera parte de los Estatutos”, cap. II, “Del lugar de los capitulares”, parágrafo I, p. 29.

¹⁵ *Ibid.*, “Primera parte...”, cap. V, “Del oficio y dignidad del chantre”, parágrafo I, p. 33.

iglesia, y “ordenar, corregir y enmendar por sí, y no por otro, las cosas que pertenecen y miran al canto en el coro”.¹⁶

En cuanto a los requisitos que debía cubrir el opositor al cargo de chantre, se estableció que “ninguno pueda ser presentado si no fuere instruido y perito en la música, a lo menos en canto llano, cuyo oficio será cantar en el facistol y enseñar a cantar a los servidores de la iglesia”.¹⁷ Lourdes Turrent agrega que su formación no sólo incluía los estudios musicales tanto prácticos como teóricos, sino una “esmerada preparación en filosofía y teología”.¹⁸

Para la segunda mitad del siglo XVIII, las obligaciones del chantre no cambiaron, pero, además, se le pedía más participación en el proceso de selección de los músicos, vigilancia en las escoletas y atención al comportamiento de los mismos.¹⁹ En la mayoría de los casos, la admisión de los nuevos músicos debía de ser precedida por un examen en el que el chantre debía estar presente.²⁰

Con respecto a la vigilancia de las escoletas, en el caso de infantes, cada año, durante el mes de enero, el chantre debía realizar la inspección para decidir qué niños debían continuar y cuáles debían abandonarla, en cuyo caso se procedía a la elección de nuevos opositores. Sin embargo, de 1749 a 1753 algunas visitas fueron ejecutadas por el deán de la catedral pues, como superintendente de la escoleta, era su obligación realizarlas;²¹ en

otras, ignoramos por qué el chantre no hizo la inspección pues las actas de cabildo no ofrecen mayor información. Es importante mencionar que entre 1768 y 1771, el chantre Juan Ignacio de la Rocha realizó sus visitas al colegio de infantes de una manera exhaustiva y puntual, reconociendo la edad de los jóvenes, su tiempo en el colegio, sus avances y retrocesos.²²

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII hubo tres intentos por corregir los desórdenes de la capilla musical. El primero de ellos en 1748, promovido por el Cabildo Catedral; el segundo, en 1758 como propuesta del chantre Ignacio Cevallos, y, el tercero, en 1768, impulsado por el chantre Juan Ignacio de la Rocha, del que hablaremos más adelante.

Si bien es cierto que las tres reformas de la capilla musical tienen su origen en una misma problemática —el poco salario asignado y el reparto de las obenciones entre los músicos—, la primera de ellas fue precedida por una década en la cual la capilla musical quedó acéfala (1739-1750) debido a que el maestro de capilla Manuel de Sumaya se mudó a Oaxaca en 1739. Durante esta década, los desórdenes en la capilla y la falta de un guía derivaron en una “crisis de estilo”: de acuerdo con Lucero Enríquez, en esta década se inició un agotamiento de la tradición musical que afectó a la capilla de la catedral; esta tradición no respondía al nuevo estilo —el galante, proveniente de Italia— por el que las élites novohispanas comenzaban a inclinarse.²³ Esta crisis vino a ser superada por Ignacio Jerusalem, músico italiano de grandes cualidades, que llegó a la catedral en 1746²⁴ y quien dos años después

¹⁶ *Ibid.*, “Erección de la Iglesia de México”, parágrafo III, p. 11.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Turrent, *op. cit.*, p. 47.

¹⁹ El 1 de enero de 1752, Esteban de la Mota, organista de la catedral, fue obligado por el cabildo a examinarse ante el chantre, el maestro de capilla y otros dos organistas. Véase: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), *Actas de cabildo*, libro 41, f. 72v.

²⁰ En las actas de cabildo de la Catedral de México del siglo XVIII, existen varios casos en los que el chantre examina a los opositores al cargo de músicos: *ibid.*, f. 128.

²¹ *Loc. cit.*, libro 39, f. 351v; libro 40, ff. 28v y 175v; libro 41, f. 210v.

²² *Loc. cit.*, libro 49, ff. 208-210; libro 50, ff. 138-140; libro 51, ff. 14-16.

²³ Véase Lucero Enríquez, “Mentalidad y praxis artística. Dos casos novohispanos para estudio”, en *Revista de Musicología*, vol. XXXIII, núms. 1-2, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2010, pp. 2-11.

²⁴ Ignacio Jerusalem llegó a la ciudad de México junto con otros ocho músicos, contratado por José de Cárdenas, mayordomo del Hospital Real de los Indios de dicha ciu-

ocupó, de manera interina, el maestrazgo de escoleta. En 1750 obtuvo el magisterio de capilla, cargo que ocupó hasta su muerte, ocurrida en diciembre de 1769. Jerusalem, dotado de gran habilidad y destreza como músico y compositor, pero también de un gran carácter y —por qué no decirlo— arrogancia, no fue capaz de ganarse el respeto de sus músicos ni tampoco pudo controlar a la capilla.²⁵

El reordenamiento de la capilla en 1748

Los músicos de la capilla obtenían una renta anual asignada por el Cabildo Catedral de acuerdo con el tipo de instrumento que tocaban y sus habilidades como ejecutantes. Este salario variaba de un músico a otro pues algunos de ellos no sólo tenían la obligación de ejecutar su instrumento en el Oficio Divino, sino también tenían a su cargo la enseñanza de su instrumento a uno o varios jóvenes, lo que hacía que sus ingresos se incrementaran. No obstante, muchos de ellos, aquellos que no se beneficiaban de la enseñanza y necesitaban más dinero, solicitaban aumento de salario argumentando la poca renta asignada. Algunos lo lograron e incrementaron sus ingresos hasta en 30%; sin embargo, otros se vieron obligados a cambiar de estrategia y solicitar un adelanto salarial para poder salir de sus apuros económicos. No era tan sencillo solicitar el anticipo pues el músico debía justi-

dad, para actuar en el Coliseo: véase María Gembero Ustárroz, "Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): estudio preliminar", en María Gembero Ustárroz, Emilio Ros-Fábregas (coords. y eds.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 33-37.

²⁵ El conflicto entre Jerusalem y algunos músicos de la capilla se reflejó cuando mandó que se presentaran a los *maitines* de San Pedro Nolasco. El conflicto derivó en averiguaciones y sanciones para los músicos infractores. Durante el conflicto, Jerusalem hizo valer ante el Cabildo Catedral su cargo como maestro de capilla: véase ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 41, ff. 74-75, 1º de febrero de 1752, y f. 87v, 22 de febrero de 1752.

ficar su solicitud; después, el cabildo hacía una pequeña investigación con los contadores de la catedral para saber si el solicitante adeudaba alguna cantidad. Si no debía nada y presentaba los fiadores que garantizarían el pago, se le concedía, pero, si debía alguna cantidad, la respuesta era negativa y además se le reconvenía para que pagara su adeudo.

Evidentemente, la renta que se les asignaba a los músicos no alcanzaba para sobrevivir durante un año; sin embargo, el trabajo en la catedral ofrecía la posibilidad de obtener otros ingresos gracias a los convenios que se realizaban entre la capilla musical catedralicia y un particular, laico o religioso. Estos ingresos se conocen como obvenciones. Muchas personas recurrían a la capilla para una festividad, una toma de hábito, un fallecimiento, etcétera. De esta manera, los ingresos provenientes de estos convenios, es decir, las obvenciones, junto con la renta, permitían obtener un salario más llevadero. No obstante, las irregularidades en el reparto de este dinero provocaban que muchos de los músicos realizaran fraudes al momento de contratarse, perjudicándose entre ellos mismos.²⁶

El 30 de abril de 1748, el Cabildo Catedral formó una comisión compuesta por los músicos Uvilla, Ximénez, Codallos y Cervantes; dicha comisión presentó cinco propuestas para la reforma de la capilla. La primera giraba en torno a la escoleta de los músicos; la segunda, al nombramiento del maestro de capilla; la tercera, a las obvenciones y su distribución; la cuarta, a la forma

²⁶ Un ejemplo del descontento sobre el reparto de las obvenciones se presentó el 9 de diciembre de 1747, cuando varios músicos expusieron ante el cabildo su desacuerdo con la forma en que éstas se repartían, argumentando que se hacía de acuerdo con las rentas que gozaban los músicos, lo que perjudicaba a quienes tenían una renta muy corta: *loc. cit.* libro 39, f. 161, 9 de diciembre de 1747, y f. 167, 9 de enero de 1748.

en que se debía contratar a la capilla, y, la quinta, al nombramiento del apuntador.²⁷

En el caso de la escoleta, se propuso que asistieran a ella los martes y viernes por las mañanas, después del coro; en caso de servicios extraordinarios, se cambiaría a miércoles y sábados. Las inasistencias serían apuntadas y, por cada una que cometieran, se les multaría con dos reales, mismos que serían rebajados de su mesada. Se propuso nombrar como apuntador de las faltas al músico Francisco Rueda y, en caso de ausencia, debía suplirlo José Navarro. Ellos darían razón de las faltas a los contadores, al finalizar el mes, para poder hacer el descuento correspondiente; por este trabajo, se dispuso que el apuntador recibiera la tercera parte de las multas obtenidas; las otras dos partes irían a la Fábrica Espiritual.²⁸ También se propuso que, en el caso del maestro de escoleta, por cada inasistencia se le multaría con un peso.²⁹

Con respecto al nombramiento del maestro de capilla, la junta determinó que en vista de que Domingo Dutra, maestro de capilla interino, padecía constantes enfermedades y estaba imposibilitado para asistir a las escoletas de los músicos y de los infantes, era necesario que se nombrara interi-

namente a Ignacio Jerusalem como maestro de la escoleta de los músicos. En el caso de la escoleta de los infantes, fue nombrado como maestro interino José González Laso, quien les enseñaría el canto llano; además, se dispuso que Jerusalem les enseñara el canto figurado a aquellos “niños” que ya supieran el canto llano y estuvieran adelantados. Por estos nombramientos, cada maestro obtendría un pago extra de 200 pesos, todo esto bajo la condición de que si lo cumplían cabalmente el cabildo determinaría su continuidad.³⁰

Por lo que toca a las obvenciones y la forma de distribuirlas, se propuso lo siguiente: que las obvenciones, aun las de los servicios más suntuosos y solemnes, no pasaran de 150; en caso de la profesión de una religiosa, la “llamada de la profesanta” costaría seis pesos y la harían tres sochantres; pero siendo “llamadas” con voces e instrumentos, el maestro de capilla nombraría a los músicos que participarían en ella, dando a cada uno un peso, y alternándolos para que no quedara ni uno sin participar. Los “músicos de afuera”, es decir, los que no pertenecían a la capilla, también conocidos como “convidados”, serían pagados por el contratante, por cuenta separada, sin incluirlos en las obvenciones de la capilla.³¹

El convenio que se hacía entre la capilla y un tercero se conocía como ajuste; así, la comisión propuso que en caso de que el servicio requiriera de la capilla completa, su ajuste no debía bajar de 50 pesos; en caso de que fuera sólo la mitad de la capilla, 25; y en caso de que ésta fuera más pequeña (también conocida como “tanda”, por alternar los músicos), debía ajustarse de acuerdo con las necesidades del contratante, pero con la condición de que todas las tandas, grandes o chicas, se registraran en el libro para que los contadores otorgasen a cada músico lo que le correspondiese, según sus rentas y asignaciones; con esta disposición se pretendía

²⁷ Desde el 28 de abril de ese mismo año, el cabildo estaba consciente de la necesidad de esta reforma: había músicos que debían ser retirados o jubilados, por lo que se dispuso que los sochantres los examinasen para ver quiénes eran los que “servían, los que daban esperanzas y los que no”: *ibid.*, f. 72v., 28 de abril de 1748.

²⁸ La Fábrica Espiritual era una sección especial de la contaduría de la catedral en la que se registraban los ingresos de distintas entidades que aportaban recursos. Eran los jueces hacedores los administradores de los recursos del ramo; sin embargo, había un mayordomo que se encargaba de efectuar diversos cobros y pagos y quien debía entregar sus cuentas anualmente. Es en este ramo en el que se registraban los ingresos de la capilla de músicos de la catedral. Véase Óscar Mazín Gómez *et al.*, *Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Inventario y guía de acceso*, Zamora, El Colegio de Michoacán/Condumex-Centros de Estudios de Historia de México, 1999, vol. II, p. 607.

²⁹ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 39, f. 227v., 30 de abril de 1748.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Idem.*

evitar que el músico se contratara fuera de la catedral a escondidas, acción conocida como “hacer zangonautlas” —término que se definirá más adelante— y afectara los ingresos de la catedral. Para evitar la tentación de esta práctica, se propuso penalizar a los músicos practicantes con diez pesos, cobrándolos de su mesada; pero si el castigo no fuera suficiente, sería borrado de la plaza.³²

Por último, fue necesario nombrar a una persona que registrara el ajuste de las obvenciones, debido a los desfalcos en los ingresos y a la falta de formalidad en el registro. Se propuso al bachiller José Franco, segundo sacristán de la catedral. Y se dispuso que si algún músico quería ajustar algún servicio, debía recurrir a él, quien se encargaría de realizarlo. Además, si éste necesitara de algún informe para el ajuste, recurriría al maestro de capilla o a los sochantres. Establecidas sus funciones, se le asignó 4% por cada obvención, y a los contadores se les dio a conocer para que otorgaran el pago correspondiente. Esto, evidentemente, iba en contra de la costumbre que existía de que los ajustes los realizara cualquier miembro de la capilla. Sin embargo, en vista del desfaldo y de la necesidad de remediar el desorden, se resolvió que se llevara a cabo esta reforma.³³

Fuerza decir que de poco sirvieron las disposiciones; unos meses después, el maestro de capilla y los asistentes del coro se presentaron ante el cabildo para exponer la necesidad de poner remedio a uno de los problemas que más aquejaba a la capilla: las zangonautlas.

Poco se sabe del origen del término,³⁴ sin embargo, de acuerdo con Lucero Enríquez, tiene “connotaciones despectivas” pues era una actividad reprobable, ya que “abarataban el mercado de

trabajo, propiciaban una desleal competencia e incidían en el desempeño profesional del músico en la catedral”.³⁵ Además, lo hacían a escondidas, sin permiso. La verdad es que varios músicos se servían de las zangonautlas para incrementar sus ingresos. Los particulares contrataban a los músicos, en forma directa o por medio de un tercero, haciendo que se abaratara el servicio; esto motivó que se emitieran disposiciones, como las ya mencionadas, para evitar el ejercicio de tal actividad.

La reforma de 1758

En 1758 hubo la necesidad de poner en marcha nuevas medidas para reformar la capilla y recuperar su control. Los excesos habían llegado a tal grado que el chantre, Ignacio Cevallos, argumentó que la situación era intolerable, principalmente por la distribución de las obvenciones fuera de la iglesia pues con ello se perjudicaban los ingresos de la Fábrica Espiritual y, en consecuencia, a la congregación de la Antigua y a los miserables jubilados y enfermos, pues con lo que les correspondía por este concepto se obtenían medicinas y, en caso de fallecimiento, con ese dinero se les enterraba.³⁶

La capilla había caído en tal descrédito que, según el chantre, “todos rehúsan tratar con ella y buscan en otras, con justa razón, porque aunque no tengan tanta copia de voces e instrumentos, las encuentran con más formalidad en los tratos”.³⁷ La verdad es que el asunto no era tan sencillo. Unos músicos que procedían “de buena fe y con escrúpulo y temor de Dios” testificaron que lo que se

³² *Idem.*

³³ *Idem.*

³⁴ Evguenia Roubina hace una definición en su obra *El responsorio “Omnes moriemini...”, de Ignacio Jerusalem*, México, UNAM-Escuela Nacional de Música, 2004, pp. 27-48.

³⁵ Lucero Enríquez, “Entre cuerdas y castañuelas: un vistazo sonoro a la Nueva España galante”, en Lucero Enríquez (ed.), *4 Coloquio Musicat. Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*, México, UNAM-Coordinación de Humanidades, 2009, pp. 79-81.

³⁶ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 43, ff. 221v-224v, 17 de mayo de 1758.

³⁷ *Ibid.*, f. 222.

había registrado en el libro de obvenciones, que corría del 11 de abril de 1752 al 31 de diciembre de 1757, no era en realidad la cantidad que se había obtenido en el ajuste; por ejemplo, en un servicio para el día de San Agustín, los frailes pagaron 110 pesos y en el libro sólo se registraron 40; por una misa en San Diego, dieron 80 y se registraron 30; y en la fiesta de San Pedro Mártir, sólo se registraron 30 pesos, cuando la Inquisición había pagado 75. De todo esto resultaba un desfaldo por 165 pesos, de los cuales no se sabía el paradero.³⁸

Tal desorden, según el chantre, tenía sus raíces en el hecho de que los músicos, tanto de la capilla como de fuera, ajustaban las funciones sin dar recibo y entregaban al administrador lo que se les antojaba, contraviniendo lo estipulado en la reforma de 1748. Además, quien ajustaba el servicio contrataba músicos que no pertenecían a la capilla pues resultaban más baratos; por tanto, las ganancias del ajustador se incrementaban. A todo esto se le agregaba la percepción del cabildo con respecto a la capilla y su maestro, de quienes expresaban lo siguiente:

por ser preciso que [la capilla] dependa de la gente más mal criada, libertosa, sin disciplina, ni obediencia, como eran los más de los músicos; que por más providencias que se habían dado para que la capilla tuviese ser y se portase con formalidad, todas las habían frustrado las zanganadas de los músicos; sobre que el maestro Jerusalem era el peor, y de ese ejemplo venía mucha perdición porque debía ser el que lo diera mejor, y de su buen porte dependería que tuviese la capilla quien la gobernase y no que cada uno hace lo que quiere, porque ninguno lo respeta; y aunque así, todo está desordenado y necesita de un inmenso remedio.³⁹

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Ibid.*, f. 224

El cabildo percibía que los músicos eran difíciles de controlar y que Ignacio Jerusalem era el peor, pues él también caía en los excesos de hacer zangonautlas y esto le restaba respeto y calidad moral ante los músicos, por lo que le resultaba imposible controlarlos.

Pues bien, para la reforma de la capilla, lo primero que propuso el chantre fue olvidar lo pasado pues, según él, era un negocio “arduo de averiguar”;⁴⁰ además, aunque se lograra, ninguno era capaz de pagar lo que se debía. Así, lo más importante era el porvenir. Sin embargo, aún se podía rescatar algo de las multas registradas; por tanto, propuso que se recogiera el libro corriente de obvenciones y se entregara a la contaduría, para que el contador Juan de Mier cobrara a los músicos los puntos registrados en el libro; lo mismo ocurriría con los que debían a la congregación de la Antigua.⁴¹ Además de cobrar las deudas, propuso hacer un libro nuevo, mismo que siempre debía estar en la contaduría en poder de un contador, aún por nombrar, sin que éste pudiese entregarlo a nadie sin antes presentar una orden del cabildo.

El nombramiento del contador recayó en Juan de Mier, quien tendría el cuidado de formar el cuadrante⁴² de las distribuciones entre los participantes de cada obvención, usando las mismas reglas de 1748 —que para este asunto aún estaban vigentes—, pero ahora debían escribirse en dicho libro, en una hoja de papel rubricada por el contador, misma que debía entregar al “fiestero”⁴³ para

⁴⁰ *Ibid.*, f. 222v.

⁴¹ *Idem.*

⁴² El cuadrante es un folio cuadrículado en el que se llevaba el control de las asistencias, multas y salarios de los miembros del coro catedralicio.

⁴³ Recibió el nombre de “fiestero” el encargado de ajustar las funciones que se realizaban fuera de la catedral. Su elección o reelección era anual; debía ser ministro de la iglesia, eclesiástico o secular, siempre y cuando su residencia en la ciudad fuera continua. El cargo recaía en aquel que obtuviera el mayor número de votos; a su elección concurrían los miembros activos de la capilla, los jubilados y enfermos; los que por alguna razón, principalmente de salud, no pudiesen asistir a la elección, podían en-

que por esta hoja se pagara a todos, recabando las firmas de recibo de los músicos; ya con éstas, regresaría la hoja al contador y éste la guardaría para la constancia del pago.

El fiestero sólo podía ajustar los servicios de fuera; para esto no debía intervenir ningún músico, ni el maestro de capilla, salvo cuando él consiguiera el servicio, pero no podía participar en el convenio. En este punto se estableció que quedaba prohibido que el maestro de capilla ajustara las funciones, esto con el fin de evitar que durante el trato éste recibiera alguna cantidad extraordinaria, aunque fuera con “título de gala” pues, según el chantre, éste era uno de los medios por los cuales se defraudaba mucho “a la comunidad y a los verdaderos partícipes”.⁴⁴ El fiestero no podía recibir ninguna cantidad sin dar recibo y en éste debía registrar las calidades del contrato; los recibos debían ser rubricados por el contador para evitar el derroche de éstos; asimismo, el contador debía apuntar la cantidad inmediatamente en su libro de partidas. Finalmente, tenía la obligación de poner el aviso del servicio un día antes de éste, señalando la hora, para evitar que faltasen los músicos; para esto debía echar mano de un mozo, pagado por la capilla, cuyo oficio sería avisar a todos los músicos hora y lugar del servicio para que en caso de que uno de los músicos faltare, hubiera tiempo de sustituirlo con otro.⁴⁵

Con respecto a las asistencias a los servicios, se estableció que si había varios y los músicos no eran suficientes, primero se eligiera a los jubilados, después a los demás ministros de la iglesia: capellanes y acólitos o librereros y, en último lugar, y si no

había otro recurso, se permitiría la asistencia de músicos no pertenecientes a la capilla pero con la estricta regla de que fueran “españoles, personas decentes y honradas” y no expulsos de la catedral.⁴⁶

A diferencia de la reglamentación de 1748, en ésta hubo una disposición relacionada con los papeles del archivo de música pues éstos eran vistos como propiedad de la catedral y no del compositor: cada vez que los maestros de capilla necesitasen los papeles de música para algún servicio, los solicitarían al administrador, quien daría recibo de los mismos, el cual no se les devolvería sino hasta que los papeles fuesen regresados, lo que debía ocurrir a más tardar el día siguiente después de terminado el servicio. El administrador debía depositar dichos papeles con una persona de su confianza pero, de acuerdo con la norma, “que lo haga y nunca quede esto a disposición de los maestros”.⁴⁷

Los músicos de la catedral fueron vistos por el cabildo como sus criados y esta reglamentación no sólo pretendía controlar su asistencia sino también los ingresos económicos de la catedral, debido a la demanda de músicos para servicios fuera del ámbito catedralicio. El cabildo ejerció tal control sobre los músicos que hasta reguló su forma de vestir,⁴⁸ su orden en el coro y nombró a la persona que dirigiría la función en caso de la inasistencia del maestro de capilla.⁴⁹ En esta reforma se llegó al extremo de publicar una tabla en la que se registraban las asistencias de los músicos.⁵⁰

La reforma de Juan Ignacio de la Rocha, 1768

Juan Ignacio de la Rocha fue obispo de Michoacán entre 1777 y 1782. Se le recuerda por su enfrenta-

viar su voto por escrito, cerrado, al secretario del cabildo. Hecha la elección, el cabildo eclesiástico debía ratificarla. Ya electo, debía dar las fianzas necesarias para que, en caso de algún faltante, se tomara de la fianza. Cada año, el fiestero debía rendir cuentas por lo que, en caso de faltante, el ajuste debía sacarse de su salario o debía pagarlo su fiador: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 43, f. 222v, 17 de mayo de 1758.

⁴⁴ *Ibid.*, f. 223, misma fecha.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Ibid.*, f. 223v.

⁴⁹ *Ibid.*, f. 224.

⁵⁰ *Ibid.*, f. 224v.

miento con los filipenses de San Miguel El Grande en 1781, conflicto que llegó a su fin en 1782 por su fallecimiento. Se le ha catalogado como intransigente y como “el último esfuerzo de los reductos tradicionales de Michoacán por contener, mediante la acción legal, la avalancha de la modernidad”⁵¹. Pero catalogar así a un personaje, a partir de las diferencias con una orden religiosa que no quiso someterse a la sede episcopal, es minimizar su figura.

Fuerza decir que De la Rocha fue promovido a la sede de Valladolid después de ocupar varios cargos en el cabildo metropolitano. En 1733, arribó a la Nueva España como familiar del recién electo arzobispo Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta. Tenía 15 años cuando pisó estas tierras. Era natural de El Puerto de Santa María, e hijo de Manuel de la Rocha Solís y de Juana Diez de Arda. De acuerdo con la lista de familias que acompañaron a Vizarrón, era “de cuerpo correspondiente delgado, y también de cara, color trigueño y pelo negro”⁵².

Poco se sabe de su formación académica, no obstante, en 1762, al otorgarle una prebenda (media ración) en el Cabildo Catedral, se le conoció como el “doctor y maestro”. En ese mismo año fue nombrado juez hacedor y, un año después, se propuso para ocupar la canonjía lectoral, misma que le fue otorgada y que ocupó hasta 1768, año en que se le promovió a la chantría. En 1771 ocupó el arcedianato y en 1773 ascendió a la dignidad de deán, oficio que cubrió hasta 1777, año en que fue electo prelado de Valladolid.

Ignacio de la Rocha asumió el oficio de chantrero el 16 de abril de 1768, tal y como lo disponen los Estatutos de la catedral; presentó sus despachos en el modo que lo establece del capítulo XI de la

primera parte de los Estatutos e hizo la ceremonia correspondiente, sentándose en la segunda silla al lado derecho del deán y dando las gracias por ser admitido y por dársele posesión.

Parecía que los problemas de la capilla de música lo esperaban pero no desconocía las continuas quejas de los músicos por el reparto de las obvenciones, la práctica de las zangonautlas y los desfalcos en el registro de las obvenciones. De la Rocha se vio obligado, por un lado, a recuperar el control de la capilla con medidas disciplinarias y la organización del archivo de los papeles de música que, hasta ese entonces, no se había podido llevar a cabo; y, por el otro, a proteger los intereses económicos de la catedral debido a la creación de una nueva capilla musical en la Real y Pontificia Universidad, que competiría con aquella en la contratación de servicios.

Antes de presentar al cabildo su propuesta de reforma de la capilla, lo primero que hizo fue tener una reunión con ésta. En ella los exhortó al cumplimiento y observancia de sus obligaciones⁵³ que, además, se hallaban establecidas en los ordenamientos de 1748 y 1758. En esa junta, se procedió al nombramiento del administrador de la capilla, que recayó en Juan Bautista del Águila, quien obtuvo 16 de 24 votos. En realidad, en este punto De la Rocha se apegó al reglamento de 1758.

Después, procedió a resolver el problema de las obvenciones. Para ello, fue necesario nombrar una comisión que regulase las obvenciones, de acuerdo con el trabajo y la habilidad de cada músico. Así, el 20 de agosto, se volvieron a reunir, a excepción del maestro de capilla, y presentaron una tabla⁵⁴ en la que registraron las rentas de cada músico para, con ésta, hacer la distribución de las obvenciones.

⁵¹ Germán Cardozo Galué, *Michoacán en el Siglo de las Luces*, México, El Colegio de México, 1973 (Centro de Estudios Históricos, nueva serie, 16), p. 20.

⁵² Archivo General de Indias (en adelante AGI), *Contratación*, 5478 N1R13, s/f, disponible en www.pares.mcu.es, consultada el 9 de marzo de 2011.

⁵³ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 49, ff. 146v-150, 1 de octubre de 1768. La junta se realizó el 30 de mayo de ese mismo año.

⁵⁴ *Ibid.*, f. 149v.

En esta tabla se observa que los músicos se registraron de manera progresiva descendente: en la parte superior, está el maestro de capilla, quien obtenía una renta de 600 pesos; le seguía el segundo maestro, Mateo Tollis de la Roca, con 400 y terminaba con el administrador de la capilla, don Juan Bautista del Águila, quien percibía la cantidad de 250 pesos, si bien quien percibía la menor renta era Ignacio Ortega, con 200 pesos. Del Águila no tenía un lugar como músico en la capilla sino sólo como administrador, por lo que la comisión propuso que en las tandas grandes, en caso de que faltara un músico, fuera admitido antes que otro; en el caso de las tandas pequeñas no lo sería y sólo se le daría 4% de las obvenciones, cantidad asignada como administrador.

En el caso de los asistentes y de los niños del coro, la comisión propuso que fueran registrados en la nómina de la capilla para que el contador los pusiera en la cuenta y así, en el momento del reparto, no hubiera pleito. Quedaba claro que, antes de contratar a músicos que no pertenecían a la capilla, el administrador debía consultar con los miembros de ésta el monto de su pago, mismo que se registraba en la nómina señalando con una nota al margen que eran ajenos a la capilla.

Con respecto a las multas, se hizo hincapié en que se llevaran a cabo tal y como lo estipulaban las reglas de 1758; sin embargo, el chantre solicitó al cabildo la facultad de multar a los delinquentes y que sólo con su orden los contadores cargaran la multa. Con respecto a las multas, De la Rocha fue más allá: el 6 de diciembre de ese año propuso al cabildo que, con el acuerdo de la capilla, se había determinado multar con cuatro pesos a quien infringiera el reglamento. En vista de que a los músicos que asistían a los servicios con otras capillas sólo se les amenazaba, pidió que a partir de ese momento se les multara hasta con ocho pesos. Y si un músico había ajustado un servicio, pero lo realizaba otra capilla, se le multaría con 25 pesos además de ser expulsado, para que esto

“sea castigo y freno a los demás”.⁵⁵ Propuso que, debido a que los músicos experimentaban en sus enfermedades la mayor necesidad, era necesario proveerlos de un fondo con qué ayudarlos; para ello se pondría en la oficina de la clavería una caja donde se irían depositando las multas para con éstas socorrer a los necesitados.

Al parecer, esto resolvió los problemas por algún tiempo ya que el asunto de las obvenciones no volvió a ser tratado por el cabildo sino hasta 1771, año en que De la Rocha asumió el cargo de arcedaén.

Por lo que respecta al archivo de música, desde 1749 se tenía noticia de haber libros faltantes. De hecho, Ignacio Cevallos denunció que uno de los “principales” libros de coro de la catedral se había vendido en la de Guadalajara, por lo que el cabildo, en vista de que era un libro “tan estimable y que había costado mucho dinero”, dispuso que el chantre ordenara elaborar el inventario de los libros del coro y diera cuenta de los faltantes.⁵⁶

Tres años después, el desorden en el archivo musical continuaba pues seguían vendiéndose libros y se decía que el bachiller “Vicente Santos tenía ya ajustada la música y que había de prestar los libros para que se hiciesen los de la colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe”,⁵⁷ y otros músicos tenían en su poder muchos papeles de música que pertenecían a la catedral y que el archivo estaba sin cuidado. Esto se debía a que el maestro de capilla, Ignacio Jerusalem, no tenía cuidado con las llaves de dicho archivo pues “se las daba a cualquiera”; además, Jerusalem no concedía “la suficiente estimación a su ejercicio, ni cumplía con la obligación de maestro en la composición de los villancicos para *maitines* que se cantan en esta Santa Iglesia”.⁵⁸ Por tanto, el cabildo dispuso que el chantre inspeccionase el archivo de la música y la

⁵⁵ *Ibid.*, f. 186, 6 de diciembre de 1768.

⁵⁶ *Loc. cit.*, libro 39, f. 461, 4 de agosto de 1749.

⁵⁷ *Loc. cit.*, libro 40, f. 243v, 21 de mayo de 1751.

⁵⁸ *Idem.*

librería de cantorales e hiciese los inventarios correspondientes y remediara los excesos, recogiendo todos los papeles pertenecientes a estos archivos y haciendo el debido resguardo y custodia para evitar su extravío o pérdida.⁵⁹

La verdad es que el inventario de la música de la catedral no se había podido elaborar; fue Ignacio de la Rocha el impulsor de éste. El 26 de septiembre de 1768, presentó un escrito al cabildo en el que mostraba su preocupación acerca de él y la falta de compromiso por parte de Jerusalem para llevarlo a cabo.⁶⁰ Además, como maestro de capilla, estaba obligado a componer la música que hiciera falta para la catedral y Jerusalem se negaba a entregar sus composiciones alegando que le pertenecían. Las alquilaba cuando había funciones de “afuera”, alegando que la catedral no le pagaba lo que pedía por la música. El chantre respondió el 5 de septiembre de 1761 diciéndole que se habían agregado 300 pesos más a su renta bajo la condición de que compusiera la música, por lo que todas las obras que hiciera pertenecían a esa santa iglesia pues había costado su composición y los manuscritos que la contenían. El inventario era necesario pues, según De la Rocha, se sabía qué música faltaba, para completarla; de esa manera, si el maestro de capilla se ausentaba, habría los suficientes papeles para el funcionamiento de la capilla.

Finalmente, Ignacio Jerusalem obedeció la disposición del cabildo y el 10 de enero de 1769, cuando el canónigo doctoral propuso que se le pusiera una fecha para la entrega de dicho inventario, el chantre les informó que Jerusalem se encontraba trabajando en él.

Lamentablemente la muerte del prominente maestro de capilla no le permitió terminarlo y

sería Mateo Tollis de la Roca, segundo organista de la catedral, quien se encargaría de continuarlo y acabarlo.

Es evidente que Jerusalem retardó la entrega del inventario y de los papeles de música hasta donde la vida le alcanzó pues ¿cómo convencer a tan audaz compositor de entregar su propiedad intelectual? Consciente de esto, Jerusalem se sabía dueño de su música y, por ende, se sentía con el derecho de venderla a quien pagara por ella.

Otro de los problemas que enfrentó De la Rocha al asumir el cargo de chantre fue el conflicto entre el maestro de capilla Ignacio Jerusalem y la Real y Pontificia Universidad por la erección de una nueva capilla de música que dirigía Antonio Portillo. Esto representó una amenaza para los ingresos económicos que percibía la catedral por los servicios que dejaría de realizar en dicha institución. El conflicto duró cerca de tres años⁶¹ y si bien es cierto que el cabildo expresó su respeto a las decisiones del rey acerca de nombrar la capilla musical de su agrado, esto no fue excusa para que De la Rocha no interviniera a favor del maestro Jerusalem. Así, el 16 de febrero de 1769, los músicos, bajo la representación del chantre, pidieron la observancia de los decretos emitidos en años anteriores respecto a que sólo la capilla catedralicia podría cantar los servicios que se hicieran en las iglesias y monasterios sujetos a la jurisdicción ordinaria, “y aun en los exentos, en los entierros, en el acto de entregar el cadáver, y antes de separarse la cruz de la parroquia”.⁶²

⁵⁹ *Idem*.

⁶⁰ *Loc. cit.*, libro 49, ff. 148-149v. Fuerza decir que lo único que había entregado hasta esa fecha eran “dos cajoncillos con unos pocos papeles de música, en que hay alguna suya”, y que los había dado al rector del colegio de infantes: *ibid.*, f. 149, 1 de octubre de 1768.

⁶¹ El problema entre la capilla de la Real y Pontificia Universidad y Jerusalem puede verse en Lucero Enríquez, “Música, cabildo catedralicio y Real y Pontificia Universidad: apuntes para un deslinde incierto”, en Margarita Peña y Ambrosio Velasco Gómez, *Maestros, caballeros y señores. Humanistas en la Universidad, siglos XVI-XIX*, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2003, pp. 85-87.

⁶² Uno de los decretos fue expedido en 1694 por Antonio Aunzibay, canónigo, provisor y vicario general del arzobispado en la últimas décadas del siglo XVII y primeras del XVIII; y el otro, el 25 de agosto de 1753 por el arzo-

El escrito tuvo efecto pues el 26 de agosto de 1769 el cabildo informó que se había desaprobado la formación de la capilla en la Real y Pontificia Universidad; se le había mandado una cédula al rector para que inmediatamente disolviera dicha capilla y se le advertía que no debía proteger ni “mezclarse con la idea del expresado Portillo”.⁶³ El doctor Antonio Eugenio Melgarejo Santaella, rector, hizo caso omiso del escrito por lo que la capilla de la Universidad siguió en funciones hasta octubre de 1769, en que dejó el rectorado.

Juan Ignacio de la Rocha fue electo rector de la Real y Pontificia Universidad para el periodo de noviembre de 1769 a noviembre de 1770, y esto le permitió influir más en la disolución de la “capilla volante” pues es innegable que, como chantre de la catedral, no dejaría de proteger sus intereses económicos y evitaría que esta capilla asistiera a los servicios que por ley le correspondían a la de la catedral. Finalmente, en 1771, se dio fin al conflicto cuando, por órdenes del rey, se mandó archivar

el asunto pero con la advertencia de que se tuviera presente para evitar otros problemas de la misma naturaleza.⁶⁴

Consideramos que el papel del chantre —como figura que propicia el orden dentro del coro de canónigos y de la capilla musical— cobró mayor relevancia durante la segunda mitad del siglo XVIII, cuando los conflictos entre los músicos y el maestro de capilla tuvieron su enfrentamiento más crítico; esto le permitió al cabildo mantener el orden necesario para el ritual. Juan Ignacio de la Rocha supo acercarse a los grupos en conflicto y solucionar temporalmente los problemas que los aquejaban, estableciendo reglas claras y obligándolos a que se apegaran a éstas; además, no sólo recuperó el control de la capilla musical sino que también protegió los intereses económicos de la catedral, mismos que se habían visto amenazados por la falta de control de los músicos y el surgimiento de una nueva capilla que competiría con la de la Catedral de México.

bispo Manuel Rubio y Salinas: véase, ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 49, f. 224, 16 de febrero de 1769.

⁶³ *Idem*.

⁶⁴ Enríquez, “Música, cabildo catedralicio...”, *op. cit.*, p. 87.

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.

