

# Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente



Universidad Nacional Autónoma de México

15

Nueva época  
Marzo 2024

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente,  
Nueva Época, número 15, marzo de 2024**

**Comité Editorial**

Lucero Enríquez Rubio, Montserrat Galí Boadella<sup>†</sup>, Silvia Salgado Ruelas  
y Drew Edward Davies

**Editora responsable**

Lucero Enríquez Rubio

**Distribución y correspondencia**

Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfono: 555622 7250 y 555622 6999 ext. 85060, musicat.web@unam.mx

D.R. Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas

*Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente* es una publicación anual editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, a través del Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Alcaldía Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, teléfonos: 555622 7250 y 555622 6999 ext. 85060, correo electrónico: musicat.web@unam.mx. Editora responsable: Lucero Enríquez Rubio. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2014-040216483700-102, otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor; ISSN: 2395-8243. Certificado de Licitud de Título y Contenido No. 16362 otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación, impresa por Litográfica Ingramex, S. A. de C. V., Centeno 162-1, Col. Granjas Esmeralda, C.P. 09810, Alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el día 18 de marzo de 2024, con un tiraje de 200 ejemplares, impresión digital en papel bond de 90g para los interiores y cartulina de 120g para los forros.

Las opiniones expresadas en los *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente* son responsabilidad exclusiva de sus autores.

Impreso en México  
Distribución gratuita.

# Contenido

## **Presentación**

*Seminario de Música en la Nueva España  
y el México Independiente* 2

**Música, evangelización y ritual: el establecimiento de la capilla  
de música en los proyectos catedralicios de Pátzcuaro y Valladolid  
de Michoacán, 1540-1632** 7  
*Antonio Ruiz Caballero*

**La disolución (1786) y el restablecimiento (1802) de la capilla musical  
de la Catedral de Durango** 21  
*Drew Edward Davies*

**Entre dimes y diretes: crónica de la desaparición de la capilla de  
música de la Catedral de México** 34  
*Marytúl Amaranta Trujillo Alonso*  
*Diana Alicia Hernández Villar*

**Nuevos papeles y viejas necesidades: el organista y su repertorio ante  
la extinción de la capilla de música de la Catedral de México (1837)** 46  
*Lucero Enríquez Rubio*

**La extinción gradual de la capilla musical en la Catedral de Puebla  
entre 1821 y 1860** 63  
*Luisa Vilar-Payá*

**La supresión de la capilla de música de la Catedral de Mérida, Yucatán** 73  
*Ángel E. Gutiérrez Romero*

**Notas curriculares** 81

# Presentación

## *Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*

Los artículos de este número 15 de *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente* muestran la interacción que se dio, en contextos socioeconómicos y culturales de crisis y cambios, entre los cabildos de catedrales novohispanas y los sirvientes coadyuvantes que integraban las llamadas capillas de música. Nuestro glosario en el sitio del SMNEMI ([www.musicat.unam.mx](http://www.musicat.unam.mx)) define cabildo como “Grupo de sacerdotes instituido para hacer más solemne el culto en la catedral, para quienes era obligatorio el rezo o canto de las Horas Canónicas en común, así como la celebración de misas principales”; y define una capilla de música como “Grupo de músicos asalariados al servicio de las catedrales, quienes añadían solemnidad a las principales celebraciones y fiestas del año a través de la música polifónica”.

La obligatoriedad de un cabildo catedral y de cada uno de sus miembros era inexcusable; a lo más que podían aspirar estos sacerdotes –la mayoría de ellos miembros de las élites económicas, políticas y culturales del Virreinato–, era hacer copartícipes de ella a terceros, pagando por ese servicio. Los músicos –cantores e instrumentistas– fueron, en consecuencia, sirvientes de los cabildos que les ayudaron a cumplir con la obligación de solemnizar el rito. Cada admisión, despido, aumento de salario o multa de esos sirvientes fue decidido de forma colegiada en las sesiones de cabildo. Los gustos, intereses, filias y fobias de los individuos que lo conformaban se transparentaron, así fuera veladamente, en las decisiones, no-decisiones y ambigüedades que quedaron registradas en los documentos denominados “actas de cabildo”. De hasta dónde pudieron llevar ambigüedades y no-decisiones de un cabildo catedral dan cuenta los artículos incluidos en este *Cuaderno* referidos a las catedrales de México y Puebla a mediados del siglo XIX.

A diferencia de las catedrales de la Península, las novohispanas nunca tuvieron recursos para pagar en su totalidad los salarios de los músicos: debieron recurrir a las llamadas “obvenciones”, definidas éstas en nuestro glosario como “Pago por servicios extraordinarios agregado al sueldo establecido”. Las instituciones reales como la audiencia o la universidad, los conventos y los miembros de las elites económicas, entre otros, recurrieron a los músicos de las catedrales para amenizar o solemnizar sus eventos. Solicitaban a la catedral los servicios de la capilla de música y pagaban por ello: era una transacción con normas establecidas. Si había recursos y el maestro de capilla era un buen músico, como Santiago Billoni en Durango, catedral y sociedad se beneficiaban de ello; pero cuando el dinero

escaseaba para fiestas y ceremonias, los músicos de la catedral resultaban directamente afectados: sin servicios extraordinarios la catedral no podía completar la nómina. Y aunque el maestro de capilla era el intermediario entre el cabildo y los músicos, de él no dependía recurso económico alguno; es más, estaba estrictamente prohibida cualquier injerencia suya al respecto. Aunque se suponía que los músicos de una catedral debían estar sólo al servicio de ella, resultaba algo difícil de controlar o de impedir, sobre todo en tiempos de dificultades económicas. En algunos casos, como el de Puebla, el teatro pasó a ser el principal competidor de la catedral –desde el punto de vista laboral– cuando se empezó a desacralizar la vida de la sociedad colonial.

En el artículo “Música, evangelización y ritual: el establecimiento de la capilla de música en los proyectos catedralicios de Pátzcuaro y Valladolid de Michoacán, 1540-1632”, Antonio Ruiz Caballero plantea la necesidad de reflexionar sobre las razones, las maneras y los contextos en los cuales se fundaron las capillas de música de las catedrales hispanoamericanas. Estas particularidades requirieron que el modelo hispánico tuviese que adaptarse –y no meramente trasplantarse– para cumplir funciones específicas en cada uno de estos escenarios. Presenta el caso de la catedral del Obispado de Michoacán, establecida en la ciudad indígena de Pátzcuaro entre 1540 y 1580. En este contexto, la capilla de música se fundó para contribuir a la cristianización de la población nativa e implantar el culto que debía sustituir los rituales paganos. Más tarde, en la ciudad española de Valladolid de Michoacán, en el periodo de 1580-1632, la capilla de música participó más claramente del modelo institucional de las catedrales hispánicas y, en consecuencia, solemnizó una liturgia a través de la cual la catedral buscó afirmarse como la iglesia principal en la ciudad episcopal.

En su texto “La disolución (1786) y el restablecimiento (1802) de la capilla musical de la catedral de Durango”, Drew Edward Davies investiga dos etapas distintas en la vida musical de la sede duranguense. Primero presenta una historia documental que revela la crisis económica y social que experimentó no sólo la catedral, sino la ciudad misma durante la década de 1780-1790 y que resultó en la despedida de los músicos de la capilla unos días después de la llegada del nuevo obispo, Esteban Lorenzo de Tristán. La reducción de gastos lograda por este acto pone de relieve la prioridad que anteriormente se había dado a la producción musical cuando, a mediados del siglo, Santiago Billoni desempeñaba el papel de maestro de capilla. Después, Davies pasa a referir cómo al inicio del siglo XIX la restauración de la capilla de música propuesta por Nicolás de Zepeda, maestro de capilla, ofreció la oportunidad de concebir una nueva conformación y un nuevo funcionamiento del ensamble catedralicio. Este nuevo modelo perduraría hasta después de la consumación de la Independencia.

De la forma de proceder del cabildo catedral de México ante ciertos asuntos –por lo demás, muy parecida a la de su homólogo poblano–, da cuenta el texto “Entre dimes y

directes: crónica de la desaparición de la capilla de música de la catedral de México”, de Amaranta Trujillo y Diana Hernández Villar, ambas becarias y exprestadoras de servicio social del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente. Este “artículo que nació sin planearlo, como suele pasar con las cosas importantes en la vida”, en palabras de las jóvenes autoras, fue para ellas un ejercicio de transdisciplina al hacer converger la óptica y la metodología de la antropología social (Trujillo) y la de las ciencias de la comunicación (Hernández Villar).

En un principio, el objeto de su investigación fue la vida del clarinetista José Ignacio Triujeque (ca. 1786-1850); sin embargo, la sistemática revisión de las actas del cabildo catedral del periodo a estudiar, así como de documentos de los ramos de Clavería, Ministros y Correspondencia relacionados con el personaje, las llevó a comprender que para hablar de la trayectoria de Triujeque primero deberían entender el proceso de desaparición de la capilla de música. Así, empezaron a andar un camino paralelo al intentar desentrañar los acontecimientos que llevaron a los músicos de la capilla a abandonar las plazas que consideraban haber obtenido de por vida. El desorden que los diversos documentos parecían mostrar se fue develando, paulatinamente, como reflejo de un lento proceso de peleas, malos entendidos, disculpas y promesas rotas que llevó a los músicos al hartazgo y a buscar otros espacios para el ejercicio de su profesión. Al comprender este hecho, Trujillo y Hernández Villar pudieron concluir que la capilla de música no había sido oficialmente abolida por los altos mandos de la catedral, sino que se había ido disolviendo en ese proceso. En 1840, cuando finalmente la catedral de México recurrió, a través de un tercero –José Ignacio Triujeque–, a una “orquesta provisional” de músicos externos, a éstos no se les concedió ninguno de los privilegios de sus antecesores.

En una especie de interregno, entre 1837 y 1840, fueron los organistas quienes proveyeron la música que la liturgia católica de una catedral requería para su despliegue, como detalla Lucero Enríquez Rubio en el artículo “Nuevos papeles y viejas necesidades: el organista y su repertorio ante la extinción de la capilla de música de la catedral de México (1837)”. El texto de Enríquez puede servir como bisagra y complemento de una realidad análoga: nos referimos a la que estudia Luisa Vilar-Payá en su trabajo “La extinción gradual de la capilla musical en la catedral de Puebla entre 1821 y 1860”. Es decir, las evidencias que proporcionan los “papeles de música” estudiados por Enríquez pueden ser aplicables a las inferencias que se desprenden de los documentos citados por Vilar-Payá. El diálogo que es posible establecer entre la materialidad de los llamados “papeles de música”, su contenido codificado en notación musical, los documentos de vario tipo que se encuentran en los archivos de las catedrales y el contexto económico, social y cultural en que fueron creados se explican mutuamente.

A falta de maestro de capilla, en ambas catedrales y durante casi el mismo periodo, los organistas-compositores desempeñaron un papel de mayor importancia y de naturaleza

diferente al que habían desempeñado sus antecesores en periodos de bonanza, cuando ambas catedrales tenían maestro de capilla y hasta tres organistas –un titular y dos suplentes– cada una. Enríquez estudia un repertorio específico que permite realizar con música misas para todo el año **sólo** con un organista-cantor y un sacerdote oficiante. En el análisis de esta documentación expone las razones y enumera las características que la llevaron a identificar en este corpus tres conjuntos de obras –que ella denomina constelaciones–, las cuales ejemplifican prácticas musicales que respondieron a un contexto de precariedad casi total.

En “La extinción gradual de la capilla musical en la catedral de Puebla entre 1821 y 1860”, Luisa Vilar-Payá examina los cambios que se dieron a partir del fallecimiento del reconocido maestro de capilla de la catedral de Puebla, Manuel de Arenzana, tres días antes de la firma de los Tratados de Córdoba, con los que México se declara independiente. A partir de este momento, la posición de maestro de capilla se fue modificando según las circunstancias políticas y económicas por las que atravesaban la catedral, la ciudad y el resto del país; si bien la catedral siguió contando con músicos de reconocida trayectoria como José María Carrasco y José Manuel Plata, ninguno de los dos llegó a desempeñar dicha función, la cual adquirió un carácter administrativo. Las decisiones de mayor envergadura recayeron en los canónigos que ocuparon en el cabildo la posición de chantre –una de las cinco dignidades de ese cuerpo colegiado–: es posible observar diferencias de acuerdo con la formación y los intereses de cada uno de esos individuos. Así, Pedro Piñeyro y Osorio, antes tesorero –otra de las cinco dignidades–, se concentró en reglamentar el uso de instrumentos y papeles de música. Cuando ascendió al puesto Ignacio Garnica –antes maestrescuela, también dignidad del cabildo–, su enfoque siguió siendo el mismo que había expresado anteriormente en juntas de cabildo: prohibir que los músicos de iglesia participaran en funciones de teatro y ópera.

Como muestra el artículo de Vilar-Payá, a pesar de las reprimendas y amenazas, los músicos no sólo participaban en el teatro, sino que solicitaron hacerlo en Cuaresma e incluso vestir de frac en el coro de la catedral. Lejos de ser expulsados, siguieron trabajando en ella, y esto, en la medida en que avanzaba el siglo, se convirtió para ellos en un empleo más, entre otros muchos. Al mismo tiempo, Vilar-Payá refiere que el declive de las capillas musicales no fue exclusivo de México, sino que tuvo que ver con procesos de descristianización y desamortización que también ocurrieron en Europa, así como con cambios de orden social y político que favorecieron otras formas de hacer música.

Por su parte, Ángel Gutiérrez Romero aborda el proceso de la paulatina extinción de la capilla de música de la catedral de Mérida, Yucatán, hacia la segunda mitad del siglo XIX. Tras la muerte del maestro José Pren y Cámara, en 1852, el cabildo de canónigos tuvo la intención de reorganizar la capilla, proveyendo las plazas vacantes y procurando la formación musical de los niños que estarían al servicio del templo; no obstante, los contextos políticos de la provincia y la cada vez más apremiante situación financiera de la

diócesis resultaron determinantes para que, muy a su pesar, el clero catedralicio tomara la decisión de prescindir de los músicos y cantores que conformaban la capilla, con lo que finalizó una larga etapa en la historia de la música de la catedral de Mérida y de la península de Yucatán, centrada en la agrupación musical que estuvo al servicio permanente del culto en la catedral. Sin embargo, esta circunstancia no significó la extinción de su actividad musical, sino su adaptación a nuevos esquemas.

Consideramos que este conjunto de estudios de caso de cuatro catedrales novohispanas –que van de 1540 a 1860, a partir de momentos de cambio y transformación de sus capillas de música– esboza un panorama que permite hacer comparaciones y detectar directrices de carácter económico y administrativo que dieron vida y muerte a esos grupos. Confiamos en que, con ello, el lector se interesará en profundizar su conocimiento y comprensión de la música en las catedrales de la Nueva España y el México independiente.<sup>1</sup>

1 En las transcripciones de documentos, se actualizaron la ortografía y la puntuación y se desataron las abreviaturas; en el caso de los impresos, se conservaron las de las fuentes. Cuando el folio es recto, no se indica.

# Música, evangelización y ritual: el establecimiento de la capilla de música en los proyectos catedralicios de Pátzcuaro y Valladolid de Michoacán, 1540-1632

**Antonio Ruiz Caballero**

*Escuela Nacional de Antropología e Historia*

## Introducción

El presente artículo, desde un punto de vista histórico y de carácter más bien descriptivo, tiene como finalidad presentar algunos indicios y reflexiones sobre la fundación de una capilla de música al servicio de la catedral del Obispado de Michoacán, la cual en su periodo fundacional respondió a dos contextos diferentes: por un lado, el de Pátzcuaro, donde el obispo Vasco de Quiroga estableció su catedral en 1540 en medio de una ciudad poblada casi totalmente por indígenas, en la que el proyecto episcopal se orientó fundamentalmente a la cristianización de los nativos y el establecimiento del culto cristiano; y por el otro, el de la catedral en Valladolid de Michoacán, la ciudad fundada en 1541 por los pobladores españoles con apoyo del virrey Antonio de Mendoza, a la cual se trasladó la sede episcopal en 1580. En este texto abarco el periodo que corre desde el año del traslado hasta 1631-1632, cuando, de acuerdo con Oscar Mazín, se cerraría la etapa fundacional de la catedral michoacana.<sup>1</sup>

Para la primera etapa contamos con pocos y dispersos indicios en los que se alude, casi siempre indirectamente, a la presencia de la música en general y de la capilla en particular. Este vacío documental se debe en parte a los traslados de la sede, pero sobre todo a un incendio acaecido en la catedral una vez establecida en Valladolid, en 1585. A pesar de ello, recupero aquí algunos de los principales indicios existentes para reflexionar sobre el contexto en que se formó la capilla de música y las funciones que desempeñó en esa etapa: la cristianización de los nativos y la introducción del ritual católico. Para el segundo periodo contamos con más fuentes que dan cuenta de la estructura y la actuación de la capilla, además de mostrar algunas posibles continuidades respecto del periodo anterior, pero también diferencias derivadas de las características del nuevo proyecto catedralicio en que la música estuvo ligada al ritual litúrgico como en otras catedrales hispánicas.

## La utopía de Vasco de Quiroga y los pueblos-hospitales de Santa Fe

El licenciado Vasco de Quiroga arribó a la capital de la Nueva España en 1531, en calidad de oidor de la Segunda Audiencia; sin embargo, su labor no se limitó a los aspectos político y legal,

<sup>1</sup> Óscar Mazín Gómez, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán* (Zamora: El Colegio de Michoacán, 1996), 37.

sino que buscó participar en la construcción de una cristiandad nueva, a través de la conversión de los nativos y de la introducción de la “policía” o forma de vida occidental. Para este propósito fundó los llamados pueblos-hospitales de Santa Fe, el primero cerca de la Ciudad de México en 1532 y el segundo en Michoacán en 1533. Inspirados en el humanismo cristiano —particularmente, en la obra *Utopía* de Tomás Moro—, los pueblos-hospitales fundados por Vasco de Quiroga tomaron también algunos elementos de las fundaciones realizadas por los misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España.<sup>2</sup> El oidor concebía a los pueblos de Santa Fe como un elemento de continuidad con aquéllas y como un medio para conservar y perpetuar los frutos obtenidos por los religiosos.<sup>3</sup>

Al igual que las fundaciones mendicantes, Quiroga introdujo en sus pueblos-hospitales de Santa Fe la enseñanza del canto llano o monódico, el canto de órgano o polifónico, y otras tradiciones musicales, así como la construcción de instrumentos porque consideró la música como un elemento indispensable para la enseñanza de la doctrina; y aunque no se mencione explícitamente en las fuentes, seguramente se crearon capillas de

música en ambos pueblos para solemnizar el ritual católico que sustituyó las ceremonias paganas. Todo ello fue considerado por el rey y las autoridades virreinales no sólo como un servicio a Dios y a la Iglesia, sino como un servicio en toda forma a la Corona, por cuanto se trataba de proyectos útiles para afianzar el dominio español en el Nuevo Mundo.

### **La utopía y la Catedral en Pátzcuaro, una ciudad para indígenas**

En los testimonios del proceso de residencia de Vasco de Quiroga, figuran como uno de los argumentos principales sus servicios a la Corona por medio del establecimiento de las ceremonias religiosas católicas en los pueblos-hospitales de Santa Fe. Este hecho, además de su colaboración decisiva en la pacificación de la provincia de Michoacán, le valió el nombramiento de primer obispo de Michoacán en 1536.

El obispado de Michoacán fue erigido en 1536 con sede en la ciudad de Tzintzuntzan, que a la llegada de los españoles era la capital más importante de los tarascos.<sup>4</sup> En su nombramiento como obispo, Vasco de Quiroga vio la oportunidad de llevar a cabo en gran escala la visión utópica que había planeado para los pueblos de Santa Fe, pero se dio cuenta de que no era posible realizar todos sus planes en una ciudad ya constituida y organizada, en la que además había ciertos poderes establecidos con los que podía entrar en conflicto; por ello, decidió cambiar de lugar la sede

2 Sobre las ideas misionales de Quiroga, véase J. Benedict Warren, “Vasco de Quiroga, fundador de hospitales y colegios”, en *Estudios sobre el Michoacán colonial, los inicios* (Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Instituto de Investigaciones Históricas/Fimax, 2005), 23-52; Leopoldo Campos, “Métodos misionales y rasgos de Quiroga según Cristóbal Cabrera, Pbro.”, en Sociedad de Historia y Estadística del Arzobispado de Morelia, *Don Vasco de Quiroga y Arzobispado de Morelia* (México: Jus, 1965), 107-157.

3 “Carta del licenciado Vasco de Quiroga al Consejo de Indias, 14 de agosto de 1531”, en J. Benedict Warren, ed., *Ordenanzas de Santa Fe de Vasco de Quiroga*, edición facsimilar (Morelia: Fimax, 1999), 13-14.

4 Aunque actualmente las personas de este pueblo originario se autodenominan p'urhépechas, en este texto uso el término tarascos debido a que es el que aparece en las fuentes históricas y, por ello, es el usual en la mayor parte de la literatura arqueológica e histórica sobre el Michoacán prehispánico y colonial.

del obispado y fundó una nueva ciudad episcopal en Pátzcuaro, cerca de Tzintzuntzan.

Entre los poderes establecidos en Tzintzuntzan destacan los franciscanos, cuya influencia moral y religiosa se había extendido ya en la ciudad y la región lacustre.<sup>5</sup> Parecen apuntar a ello algunos testimonios que señalan que los pobladores de Tzintzuntzan y sus alrededores preferían asistir a misa y a los oficios al templo franciscano, en lugar de a la pequeña y ruinoso capilla de Santa Ana que los frailes menores habían cedido al obispo para establecer su catedral.<sup>6</sup> Aunque en tales testimonios se afirma que los indígenas no querían asistir a los oficios a la catedral por estar ubicada en un sitio alto, cabe inferir que también jugó un papel importante el hecho de que el nuevo templo de los franciscanos contaba con mayores recursos para llevar a cabo el ritual, incluidos una capilla musical y objetos sonoros tales como campanas y órganos de los que al principio la catedral carecía.<sup>7</sup>

El prelado tomó posesión jurídica del obispado en Tzintzuntzan el 6 de agosto de 1538 y llevó a

cabo el traslado formal de la sede a Pátzcuaro a fines de 1539 o a principios de 1540.<sup>8</sup> Quiroga concibió la creación de una ciudad episcopal y una grandiosa catedral. Estos objetivos coincidían con las características de los proyectos urbanos del clero secular novohispano, pero a diferencia de otras catedrales, la de Vasco de Quiroga se comenzó a construir en una ciudad habitada casi completamente por indígenas; los españoles no estaban excluidos, pero para ellos se asignó un barrio adyacente llamado Chapultepec.<sup>9</sup>

En Pátzcuaro, Quiroga trató de organizarlo todo para que se llevara a cabo adecuadamente el modo de vida que planteaba y se consolidara ese “nuevo género de cristianos” que creía posible formar. Así, se trazó la ciudad repartiendo a los indígenas por barrios en los cuales se construyeron ermitas para que arraigaran las costumbres religiosas que se habían introducido antes con éxito en los pueblos-hospitales de Santa Fe.<sup>10</sup> Trajo también para su ciudad maestros de muchos oficios mecánicos y los repartió por barrios para que todos aprendieran un oficio específico. También enviaba a otros indígenas a que aprendieran oficios a sus pueblos de Santa Fe o a la capital del virreinato, incluyendo el canto “y otros ejercicios loables”.<sup>11</sup> En la relación geográfica de Pátzcuaro, escrita en 1581, el bachiller Juan Martínez afirmaba que en dicha localidad había indios “mercaderes y tratantes, y otros oficiales primísimos”; entre los que menciona a “muchos músicos de todo género

- 5 Pablo Beaumont, *Crónica de Michoacán*, t. II (Morelia: Balsal, 1985), 119, 171. Cuenta fray Pablo Beaumont que el propio irecha (señor) Tangaxoan Tzintzicha envió a llamar a México a los franciscanos para que vinieran al territorio tarasco. Los frailes bautizaron al irecha, así como a los caciques y principales, y educaron a sus hijos en el convento que allí fundaron. Según el cronista, el irecha y su nobleza eran favorables a los intentos de los frailes menores en Michoacán.
- 6 Interrogatorio sobre el traslado a Pátzcuaro, s/f., Archivo General de Indias (en adelante AGI), Justicia, leg. 155, citado en Mina Ramírez Montes, *La catedral de Vasco de Quiroga* (Zamora: El Colegio de Michoacán, 1986), 53.
- 7 Antonio Ruiz Caballero, “Campanas y órganos: los artefactos de la discordia en el traslado de la catedral de Tzintzuntzan a Pátzcuaro, siglo XVI”, en *Harmonía Mundi: los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*, coord. Lucero Enríquez (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Humanidades, 2009), 103-130.

8 Mazín, *El cabildo*, 83.

9 Mazín, 84.

10 Francisco Arnaldo de Ysassy, “Demarcación del obispado de Mechoacán y fundación de su Iglesia Cathedral, número de prebendas, curatos, doctrinas y feligreses que tiene, y obispos que ha tenido desde que se fundó”, *Bibliotheca Americana*, vol. I, núm. I (septiembre de 1982): 89.

11 Ysassy, “Demarcación del obispado de Mechoacán”, 89.

de música, y cantores”.<sup>12</sup> El cronista fray Diego de Basalenque afirmaba también que los indígenas de Pátzcuaro, entre otras cosas, “hacían chirimías, flautas, trompetas, sacabuches, de que proveían a los demás cantores, otros [fabricaban] órganos”.<sup>13</sup> Con todos estos elementos, el obispo —además de buscar que los nativos vivieran en esa “policía mixta”, procurándoles medios de subsistencia y enseñándoles costumbres cristianas— trató de cubrir las necesidades materiales para el ritual en su catedral y otros lugares del obispado.

El proyecto del edificio catedralicio de Vasco de Quiroga, estudiado por Mina Ramírez Montes, estaba basado en una original planta de “cinco naves exentas convergentes a una capilla central de testero plano, dispuestas radialmente, o como dice Beaumont, *en figura de mano*” (fig. 1).<sup>14</sup> Al parecer, estas cinco naves tenían que ver con la separación de la población por edades y por la lengua que hablaban, para facilitar la predicación diferenciada.<sup>15</sup>

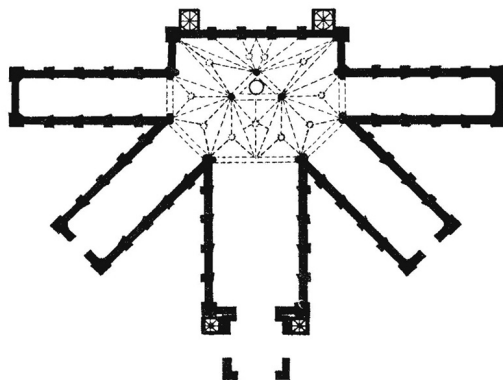


Figura 1. Planta de la Catedral de San Salvador proyectada por Quiroga. Reconstrucción de Mina Ramírez Montes, *La catedral de Vasco de Quiroga*, 88.

La edificación de la catedral proyectada por Vasco de Quiroga comenzó en 1541,<sup>16</sup> aunque nunca llegó a concluirse según la planta original. Mientras tanto, se construyó un edificio provisional —conocido como “catedral primitiva de San Salvador”— que al parecer empezó a funcionar en 1540 y sirvió como catedral hasta 1575-1576, cuando fue cedida a los jesuitas.<sup>17</sup>

Además de la formación de su cabildo eclesiástico para el servicio del culto divino, otro de los elementos importantes del proyecto de Quiroga fue la creación de un colegio bajo el título de San Nicolás, que tuvo como fin principal la formación de clérigos competentes en gramática, lenguas indígenas, canto y ceremonias eclesiásticas para

12 René Acuña, ed., *Relaciones geográficas del siglo XVI: Michoacán* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987), 202.

13 Diego Basalenque, *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán* (Morelia: Balsal, 1989), 238.

14 Ramírez, *La catedral*, 65.

15 Al respecto, dice Ramírez Montes: “Además, sabemos por una relación, de finales del siglo XVIII, que Pátzcuaro estaba dividida en cinco barrios principales y dos agregados, ‘siendo de indios principalmente el barrio fuerte [donde estuvo la catedral], San Agustín y agregados de San Bernardino y San José...; quizá cuatro de las cinco naves eran para cada uno de los barrios de indios y una más para los españoles. Esto resultaría válido si la división en barrios del siglo XVIII, continuase siendo la misma que en el siglo XVI’”; Ramírez, 66-67.

16 Ramírez, 63-64.

17 Ramírez, 54-55, 63. Actualmente, este edificio aún es conocido como “templo de la Compañía” en la ciudad de Pátzcuaro, Michoacán.

ocupar los beneficios seculares que debían crearse en el obispado y apoyar en las tareas de la evangelización de los indígenas. Además de cumplir este fin, desde el principio se vinculó este colegio a la catedral; los colegiales proporcionaban el servicio del culto divino, por no haberse ocupado la mayoría de las prebendas. De igual modo, parece que algunos de los colegiales formaron parte de una capilla de música. Un testigo refería que don Vasco de Quiroga, a su regreso a Pátzcuaro desde la Ciudad de México, donde fue consagrado en diciembre de 1538, trajo consigo muchos clérigos “y su capilla de cantores y estudiantes”.<sup>18</sup> Este es el indicio más temprano en que se menciona la palabra “capilla” y sugiere que desde esos primeros años, entre 1538 y 1540, se estableció una capilla de música al servicio de la catedral.

Además de estos colegiales integrantes de la capilla, hay indicios de que existían desde los primeros tiempos cantores e instrumentistas indígenas al servicio de la catedral, posiblemente reclutados entre los que previamente habían sido adiestrados en los pueblos-hospitales de Santa Fe. En 1542, Vasco de Quiroga obtuvo del virrey permiso para viajar a España en compañía de algunos de sus colaboradores, así como algunos indígenas, entre los que estaban “cinco o seis cantorillos” a quienes quizá pretendió llevar a la península para demostrar los logros obtenidos en sus proyectos con la población nativa.<sup>19</sup> Esto puede significar también que desde entonces funcionaba

una escoleta en la catedral. Además, tal parece que existía un grupo de cantores laicos en Pátzcuaro en 1549, cuando el provisor y capellán Juan García escribió al obispo lo siguiente:

En la iglesia de vuestra señoría esta así mesmo todo en estado que hasta agora por otras tengo dada larga relación a vuestra señoría, y se sirve muy bien porque los cantores están muy diestros porque los hago que cada día se lleguen todos mañana y tarde a una casilla que los hice atajar de la casa do labraban los carpinteros y allí cantan siempre, y con este ejercicio no andan por los tiangues ni se queja nadie de ellos.<sup>20</sup>

En cuanto a los instrumentistas, aunque no tenemos noticia directa de ellos, su presencia se infiere de los testimonios que hemos citado sobre la introducción de oficios en Pátzcuaro, entre los que estaba la construcción de instrumentos.

Los esfuerzos de Vasco de Quiroga en ese sentido deben ser relacionados con la intención de fortalecer Pátzcuaro, su ciudad episcopal, como el centro religioso principal de la región, y para ello era indispensable que se llevaran a cabo rituales con elementos sonoros que debían competir y superar a los que se llevaban a cabo en las iglesias franciscanas y agustinas cercanas, con las cuales se estableció una competencia por el control de las parroquias con población indígena.

El clérigo Cristóbal de Cabrera nos ha dejado un testimonio muy importante sobre la orientación de la catedral de Pátzcuaro hacia el proyecto

18 AGI, Escribanía, leg. 159 B., citado por Francisco Miranda Godínez, *Don Vasco de Quiroga y su Colegio de San Nicolás* (Morelia: Fimax, 1972), 131.

19 Carlos Herrejón Peredo, “Cinco documentos sobre Vasco de Quiroga”, en Sociedad de Historia y Estadística del Arzobispado de Morelia, *Don Vasco de Quiroga y Arzobispado de Morelia* (México: Jus, 1965), 161; la licencia está fechada en 26 de abril de 1542.

20 “Carta del provisor y capellán Juan García a Vasco de Quiroga” (Pátzcuaro, 12 de marzo de 1549), en Nicolás León, *Don Vasco de Quiroga, grandeza de su persona y de su obra* (Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1984), 320-321.

evangelizador, pues afirma que en esa sede episcopal el bautismo se administraba en una “solemnísima ceremonia” que incluía “gran número de cantores y músicos con toda clase de instrumentos” —o sea, la capilla de música—, quienes ejecutaban “los cantos litúrgicos, y especialmente los himnos traducidos a su propia lengua, compuestos por el anciano Obispo, quien me los había dado antes a mí para que examinara su metro y su ritmo”.<sup>21</sup> Es decir, estaba presente ya la música ligada a la liturgia, seguramente en latín, pero al mismo tiempo se usaba —por lo menos en ciertas ceremonias, como la del bautismo— un repertorio en lenguas indígenas que tendía un puente con los paganos y neófitos. Todo esto confirma también la importancia que Vasco de Quiroga dio al ritual como medio eficaz para allegar a los nativos a la fe cristiana y al servicio de la Corona española.

### Valladolid de Michoacán: la catedral en una ciudad de españoles

Vasco de Quiroga murió en 1565. A partir de entonces, la presión de los españoles pobladores de Valladolid se intensificó, y éstos consiguieron el apoyo de los dos siguientes obispos, don Antonio Ruiz de Morales y fray Juan de Medina Rincón, quienes llevaron a cabo las gestiones para el traslado de la sede.<sup>22</sup> En Guayangareo-Valladolid se

terminó la iglesia “de prestado” lo más pronto que fue posible, y una vez concluida se anunció el traslado, que se llevó a cabo en 1580.

El traslado de la sede a Valladolid significó para esta localidad “una verdadera refundación”.<sup>23</sup> Con la catedral pasaron a la nueva ciudad episcopal el cabildo eclesiástico, los colegiales de San Nicolás y otros vecinos españoles. También pasaron a Valladolid todos los oficiales al servicio de la Iglesia con sus familias, quienes al parecer se avecindaron en un barrio llamado San Pedro que se menciona en un documento de 1585, el cual había sido fundado con indígenas de Pátzcuaro y otros sitios que “son oficiales y sirven a dicha iglesia”.<sup>24</sup> Es muy probable que entre estos oficiales estuvieran los integrantes de la capilla de música.

A diferencia del proyecto de la catedral de Vasco de Quiroga en Pátzcuaro, la de Valladolid se pensaba primordialmente para que los españoles de la ciudad pudieran oír la misa y los oficios; sin embargo, no podía abstraerse de la realidad multiétnica que comenzaba a ser característica de la ciudad episcopal, y en los días de fiestas

Silva Mandujano, “La pugna por la capitalidad en la provincia de Michoacán durante la época colonial”, *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 13 (enero-junio de 1991): 9-34.

21 León, *Don Vasco de Quiroga*, 320-321.

22 No es el objetivo de este texto dar cuenta de la tensión social y política que rodeó el traslado de la sede de Pátzcuaro a Valladolid, pero remito al lector interesado a otros estudios que profundizan en algunos aspectos de este proceso: Carlos Herrejón Peredo, *Los orígenes de Morelia: Guayangareo-Valladolid* (Zamora: El Colegio de Michoacán/Frente de Afirmación Hispanista, 2000); Rodrigo Martínez Baracs, *Convivencia y utopía. El gobierno indio y español de la “ciudad de Mechuacan”, 1521-1580* (México: Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2017); Gabriel

23 Carlos Paredes Martínez, “Valladolid y su entorno en la época colonial”, en *Desarrollo urbano de Valladolid-Morelia. 1541-2001*, coord. Carmen Alicia Dávila y Enrique Sánchez Cervantes (Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2001), 126.

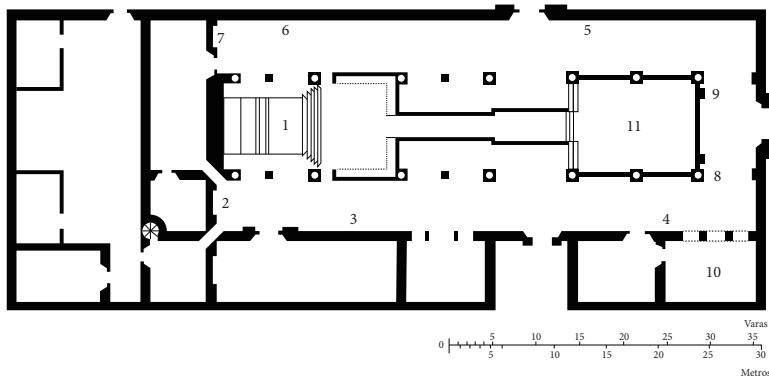
24 Archivo Histórico Municipal de Morelia, *Hacienda*, c. 1, e. 2, 1585, fs. 5-5v, citado por Pureza Jacqueline Cortés Cortés, “El Convento de San Francisco de Guayangareo-Valladolid (1537-1670), el papel de los franciscanos en la consolidación de la ciudad”, tesis de licenciatura (Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2005), 101. Aunque Jacqueline Cortés opina que eran sirvientes de la iglesia franciscana, me inclino a pensar que se trataba de los oficiales indios al servicio de la catedral, pues aún en el siglo XVIII hay noticia de que los indios que barrían la catedral habitaban en San Pedro.

### Catedral Primitiva de Valladolid

#### Altares y Capillas

(Ca. 1649)

- ▲ Ubicaciones seguras  
△ Ubicaciones posibles



- |                                |   |
|--------------------------------|---|
| ▲ 1. Altar mayor (El Salvador) | △ 6. Mártir de San Sebastián            |
| ▲ 2. Cristo crucificado        | ▲ 7. San Juan Bautista                  |
| △ 3. San Miguel                | △ 8. La Encarnación y San Blas          |
| △ 4. Los Cinco Señores         | △ 9. Nuestra Señora de la Antigua       |
| ▲ 5. La Magdalena              | ▲ 10. Sagrario (Capilla de Fray Marcos) |
|                                | ▲ 11. Coro                              |

Fuente: Francisco Arnaldo de Ysassy, *op. cit.*  
Croquis tomado de: Gabriel Silva Mandujano,  
*La Catedral de Morelia Arte y Sociedad en la Nueva España*.  
Morelia, Gobierno del Estado, Instituto Michoacano de Cultura, 1984. *Apud* en AGI, Sevilla.

Figura 2. Planta de la catedral primitiva de Valladolid. Dibujo de Gabriel Silva Mandujano.  
Óscar Mazín Gómez, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, 130.

principales al parecer se buscaba que se llenara por igual de españoles, indígenas, africanos y afrodescendientes, así como de aquella población mezclada que habitaba tanto los barrios y arrabales de Valladolid, como los pueblos cercanos, pues la iglesia mayor debía ser tenida por la principal de la ciudad y la región.

La catedral primitiva de Valladolid respondía a una realidad y una época diferentes, pero sobre todo a intenciones disímiles con respecto a la de Pátzcuaro. Su planta (fig. 2) fue diseñada de acuerdo con el modelo de las catedrales hispánicas —especialmente la de Sevilla—, con el coro ubicado en la nave central; pero se trataba de un edificio pequeño que pronto resultó insuficiente. Con relación al coro, el canónigo Francisco Arnaldo de Ysassy escribía que “es bien pequeño para los muchos prebendados, capellanes, cantores, clérigos y colegiales que le asisten; tiene dos muy

lindos órganos a los lados con sus puertas, escaleras de piedra y sobrados”.<sup>25</sup> También se quejaban de la estrechez del coro los prebendados en 1621, y dan algunos detalles sobre este espacio, como que estaba situado en medio de la nave mayor “como en España y en este reino le tienen todas las catedrales”, y que tenía sesenta y cuatro sillas altas y bajas. Los capitulares decían no caber en el coro en los días festivos, cuando acudían “las cinco religiones” —franciscanos, agustinos, jesuitas, carmelitas y mercedarios—, y se sentaban también en la sillería; los capitulares se sentían obligados a abandonar sus respectivos sitios y bajarse a “unos bancos” donde se sentaban.<sup>26</sup>

El rey escribió al cabildo en 1624 diciendo que se le había hecho relación de la necesidad de que la

<sup>25</sup> Ysassy, “Demarcación del obispado de Mechoacán”, 69.

<sup>26</sup> Mazín, *El cabildo*, 133.

planta de la nueva iglesia que se proyectaba fuera más amplia,

supuesto que [...] en las fiestas solemnes no es capaz para la gente que en ella se congrega, por haber cinco conventos de diferentes religiones, y veinte y un prebendados, ocho capellanes, treinta colegiales y músicos que asisten en la dicha iglesia.<sup>27</sup>

Una cuestión interesante que se desprende de las quejas del cabildo es el hecho de que los religiosos de los conventos se sentaran en los sitios del coro catedralicio en los días festivos. Ello nos habla de una relación estrecha entre la catedral —obispos y cabildo— y las órdenes religiosas, a diferencia de lo que ocurrió en los primeros tiempos de la catedral, cuando el obispo Vasco de Quiroga mantuvo una relación más bien conflictiva con las órdenes. De esta manera, la catedral integraba a los religiosos a sus celebraciones, reconociendo *de facto* su importancia en la ciudad, y al mismo tiempo las ceremonias en la iglesia mayor se fortalecían al concentrarse en ellas todo el clero de la ciudad y mostrar un clero secular y regular unido en torno a la iglesia principal de la ciudad y el obispado. Después del traslado de Pátzcuaro a Valladolid, en la catedral vallisoletana perdieron importancia del todo algunos elementos que habían estado presentes en la catedral de Pátzcuaro, tales como la orientación hacia la evangelización de los nativos, la predicación predominantemente en lenguas indígenas y el bautismo solemne de los adultos.

27 Carta del rey al deán y cabildo de Michoacán (Madrid, 8 de julio de 1624), Archivo del Cabildo Catedral de Morelia (en adelante ACCM), *Actas de Cabildo*, libro 2, f. 241, 16 de octubre de 1624.

Sobre el culto en la catedral, tanto en las festividades como en los días no festivos, encontramos varias noticias en las actas capitulares de los años 1586 a 1631-1632. En varias de estas noticias se menciona la música como elemento indispensable en la solemnización del ritual; sin embargo, se trataba ya para entonces exclusivamente de música litúrgica, y no hay ninguna mención de cantos en lenguas indígenas. En el Archivo del Cabildo Catedral de Morelia se conserva un inventario que data de 1632, en el que aparecen libros y cartapacios<sup>28</sup> de misas en los que figuran los nombres de Francisco de Morales, Alonso Lobo, Juan Esquivel de Barahona, Rodrigo de Ceballos y Juan Gutiérrez de Padilla, así como un cartapacio “viejo” con misas “de feria”, es decir, para días no festivos.<sup>29</sup> En el inventario aparecen también libros y cartapacios de motetes de Sebastián de Vivanco, Juan Esquivel de Barahona y Francisco Guerrero;<sup>30</sup> es decir, para esta época el repertorio no era muy diferente del que se usaba en otras catedrales del mundo hispánico.

En cuanto a los músicos de la capilla, parece que al pasar la catedral a Valladolid también lo hicieron los oficiales que en ella servían, incluidos los colegiales y los cantores seculares; algunos de estos últimos eran indígenas. Por desgracia, no conta-

28 Un cartapacio era una funda, generalmente elaborada con piel, donde se guardaban papeles. Véase al respecto el *Diccionario de Autoridades*, t. II (1729), disponible en <http://web.frl.es/DA.html> (último acceso: 22 de abril de 2017).

29 ACCM, *Capellanías*, leg. 28, fs. 4-4v, 24 de mayo de 1632. En el inventario se enlistan como: “Un libro de misas de morales/ Otro libro de misas de Lobo/ Otro libro de misas de Esquivel/ [...] Un cartapacio de marca mayor y otro de misas de feria/ viejos ambos/ [...] Otro viejo de la misa de Nuestra Señora de saballos [Ceballos]/ [...] Unos cartapacios sueltos que trajo el señor arcediano de la Puebla/ de una misa a ocho de Padilla”.

30 ACCM, *Capellanías*, leg. 28. En el inventario citado aparecen estas referencias: “Dos libros de motetes, uno [de] Vibanco y otro de Esquivel”; “Cuatro cartapacios de motetes de Guerrero”.

mos con los nombres de estos cantores nativos de Pátzcuaro y activos en los primeros años en Valladolid; sin embargo, conocemos los de varios cantores e instrumentistas indígenas que ingresaron a la capilla ya en Valladolid. Algunos llevan apellidos tarascos, como Gabriel Parraco —que puede ser una mala interpretación del escribano del apellido “Pureco”, el cual aún subsiste en Michoacán—; también encontramos a Lorenzo Zizique y a Pedro de Cuin o Pedro Cuini. Otro apellido indígena que encontramos es Olin, de origen náhuatl.<sup>31</sup>

Al parecer, el interés por tener músicos y cantores españoles al servicio de la capilla catedralicia creció con el establecimiento de la sede en una ciudad de españoles. En 1582, el obispo que llevó a cabo el traslado, fray Juan de Medina Rincón, se quejaba de la dificultad que había para sustentar cantores españoles, por lo que la mayoría de éstos eran aún indígenas: “La capilla y cantores de esta catedral es flaca ayuda menos de los indios, por no poder sustentar españoles aunque los indios son poco diestros, flacos e inconstantes. Dáseles poco interés y ellos acuden mal”.<sup>32</sup>

En las actas de cabildo de los años 1586-1631, la mayor parte de los cantores de la capilla que han quedado consignados pertenecieron al grupo étnico español. De un total de sesenta y ocho cantores que se han podido documentar, cuarenta y

cinco eran españoles, pues entre ellos había varios colegiales y clérigos. Los cantores indígenas que aparecen consignados en las actas son diez en este periodo, y hay sólo un mulato; de los restantes doce individuos, no hemos podido determinar su calidad étnica. No se trata de números del todo confiables, pues ya hemos hablado de las lagunas de información y otros problemas que presentan las fuentes, pero de alguna manera nos dan una idea parcial de la composición étnica de este grupo al servicio de la catedral.<sup>33</sup> No tenemos datos sobre cantores mestizos, aunque cabe la posibilidad de que algunos de los que se consideraron españoles o indígenas puros hayan tenido en realidad alguna mezcla.

De los instrumentistas cuyos datos he podido documentar para el periodo estudiado, la mayoría son indígenas, hecho que refuerza la idea de continuidad entre la etapa patzcuareense y la vallisoletana, si bien en Valladolid se recurrió también a la contratación de algunos españoles. De un total de trece instrumentistas que quedaron registrados en actas de cabildo en este periodo, seis eran indios, dos eran españoles, y hay otros cinco cuyo grupo étnico no ha sido posible definir.<sup>34</sup>

En cuanto al cargo de maestro de capilla, la primera mención explícita está en la “Relación” de 1582 del obispo Medina Rincón,<sup>35</sup> pero en las actas de cabildo hay información sobre los nueve individuos que desempeñaron el cargo entre 1586 y 1632. Todos ellos eran españoles, y la mayor parte, sacerdotes; destacan dos prebendados que

31 ACCM, *Actas de cabildo*, libro 1, f. 174, 30 de agosto de 1605; libro 1, f. 23, 16 de enero de 1589; libro 3, f. 11, 15 de mayo de 1626; libro 3, f. 32v, 8 de enero de 1627; libro 1, f. 66v, 6 de julio de 1593.

32 Juan de Medina Rincón, “Relación que su Majestad manda se envíe a su Real Consejo, del Obispo de Michoacán Fray Juan de Medina Rincón, O.S.A. (Valladolid de Michoacán, 4 de marzo de 1582. AGI, México, leg. 374)”, en J. Benedict Warren, *Michoacán en la década de 1580* (Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Instituto de Investigaciones Históricas, 2000), 31.

33 Antonio Ruiz Caballero, “La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid, 1540-1631”, tesis de maestría (Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2008), 361-380.

34 Ruiz, “La música”, 380-381.

35 Medina, “Relación que su Majestad manda se envíe a su Real Consejo”, 31.

desempeñaron el magisterio de manera interina: Nicolás Martínez y Domingo Pérez de Castro, así como Frutos del Castillo, quien después de un primer periodo como maestro de capilla asalariado en 1589-1591, consiguió una ración y luego

una canonjía con el cargo del magisterio de capilla que desempeñó entre 1596 y 1628, cuando falleció (véase el cuadro 1).

La dotación instrumental en este periodo era la usual en otras catedrales del mundo hispánico:

**Cuadro 1. Individuos que desempeñaron el cargo de maestro de capilla en la catedral de Valladolid en el periodo 1586-1631(1649). \***

Nombre	Calidad étnica, órdenes eclesiásticas y otras características	Procedencia
Fabián Gutiérrez (1587-1589 y 1591-1594)	Español, presbítero. Fue también sochantre y cantor.	Ciudad de México
Nicolás Martínez (interino, 1589)	Español, presbítero. Era canónigo de la catedral, y desempeñó también oficios de sochantre y cantor.	Sin datos
Frutos del Castillo (1589-1591 y 1596-1628)	Español, presbítero. Para el segundo periodo le otorgó el rey una ración y después una canonjía, ambas con cargo de servir el magisterio de capilla.	Nacido en Segovia. Procedía de Puebla, donde fue también maestro de capilla.
Domingo Pérez de Castro (interino, 1594)	Español, presbítero. Era canónigo de la catedral. Desempeñó también el oficio de cantor de polifonía.	Puebla
Luis de Montes de Oca (1594-1596)	Español, presbítero. Fue también vicerrector del Colegio de San Nicolás.	Ciudad de México
Juan Martínez Navarro (1628-1630)	Español, presbítero y bachiller.	Sin datos
Juan de Ortega (1629)	Español, presbítero.	¿Valladolid?
José de Paz Alvornoz (1630-1631)	Español. Era cantor de polifonía también.	Ciudad de México
Mateo de Quincoces (1631-1649)	Español.	Guadalajara

\* Antonio Ruiz Caballero, "La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid, 1540-1631", 352-356.

**Cuadro 2. Integrantes de la capilla de música consignados en la “Memoria de salarios de todos los oficiales al servicio de esta Santa Iglesia Catedral”. \***

Nombre	Calidad étnica y órdenes eclesiásticas	Oficio en la capilla
Juan Galbán	Español, presbítero	Cantor
José Galbán	Español	Cantor
Juan de Ortega	Español, presbítero	Cantor, maestro de canto llano y de órgano
Francisco Faxardo	Español, presbítero	Cantor
Diego de Bohórquez	Español	Cantor
Juan Bautista	Mulato	Cantor
Juan Bautista	Indio	Cantor
Antonio de Rivera Galván	Español, presbítero	Cantor tiple
Antonio de Alcalá	Español, presbítero	Cantor contralto
Juan Zenzembro	Indio	Bajonero
Sin datos	Sin datos (posiblemente indios)**	“cuatro ministriles”
Sin datos	Sin datos (posiblemente indios)	“tres cornetas”
Sin datos	Indio	Sacabuche

aerófonos, como sacabuche, bajón, chirimía, corneta y trompeta, instrumentos de uso frecuente en las actuaciones de la capilla; y cordófonos, como guitarra, vihuela y arpa, en fiestas especiales como el *Corpus* o la Navidad.

En 1622 se incluyó en las actas de cabildo una “memoria de salarios” de los oficiales al servicio de la catedral, en la que se consignaron los nombres y salarios de varios individuos relacionados con la dimensión sonora del ritual, entre los que se encuentran los integrantes de la capilla de música (véase el cuadro 2). En el documento no aparece el nombre del maestro de capilla, porque en ese momento el canónigo Frutos del Castillo tenía su prebenda con cargo de desempeñar el magisterio de capilla y, por lo tanto, no tenía salario de Fábrica o de Mesa Capitular; pero aparecen nueve cantores de polifonía y alrededor de trece instrumentistas: cuatro “ministriles”, cuatro trompeteros, tres cornetas, un sacabuche y un bajonero. Sin embargo, es probable que algunos de estos individuos ejecutaran más de un instrumento en la capilla, según fuera necesario. Igualmente, es posible que el número de instrumentistas fuera más o menos variable, de acuerdo con las decisiones del cabildo y los músicos disponibles.<sup>36</sup>

36 Beaumont, *Crónica*, t. I, 146. El cronista franciscano fray Pablo Beaumont, al describir la catedral de México, decía que “en los músicos no hay número determinado por ser arbitrario”. Tal parece que tampoco en la catedral michoacana había un número estable de músicos.

\* *Actas de cabildo*, libro 2, agosto de 1622, fs. 70-72v.

\*\* En enero de 1600 se refieren a ellos como los “ministriles indios”: ACCM, *Actas de cabildo*, libro 1, f. 143, 9 de junio de 1600. En julio de 1623 se presentó una petición de Martín Cuini, Sacarías Sisiyui y Simón, “ministriles de esta santa iglesia”: *Actas de cabildo*, libro 2, f. 152v, 7 de julio de 1623.

Según se desprende de la documentación catedralicia, en esta época la capilla de música tenía obligación de asistir a ejecutar polifonía en actos litúrgicos, como las misas y las horas mayores, todos los domingos y en una gran cantidad del Oficio Divino de fiestas. Debían también asistir a “las misas y salves de nuestra señora”,<sup>37</sup> así como ejecutar chanzonetas y villancicos siempre que los había, como en la noche de Navidad,<sup>38</sup> en las misas de “aguinaldo”,<sup>39</sup> en el *Corpus Christi*, en las fiestas de Nuestra Señora,<sup>40</sup> y en algunas ocasiones especiales como el recibimiento de algún obispo;<sup>41</sup> pero también debían acudir a todas aquellas ceremonias fuera de la catedral a las que les mandara el cabildo.<sup>42</sup> Entre sus obligaciones también estaba acudir a los ensayos, sobre todo cuando se trataba de nuevas piezas,<sup>43</sup> y a las lecciones de canto.<sup>44</sup>

### Reflexiones finales

Las capillas de música fueron agrupaciones cuya presencia se generalizó poco a poco en las catedrales y otras iglesias del mundo hispánico sobre todo durante el siglo XVI, cuando la música po-

lifónica se asentó como uno de los recursos más importantes al servicio de la liturgia católica. En ese sentido, podemos hablar de un modelo catedralicio peninsular que fue transferido a las iglesias que se iban fundando en América; sin embargo, considero que para comprender mejor el fenómeno es necesario entender cómo y para qué se fundaron las capillas de música en cada catedral, y cómo es que el modelo institucional se adaptó a cada contexto.

A partir de esta investigación, me parece claro que en el caso de la catedral de Michoacán el modelo se adaptó para cumplir funciones sociales, culturales y políticas específicas. En el periodo 1540-1580, en el que estuvo establecida en la ciudad indígena de Pátzcuaro, la capilla de música se formó para contribuir a la cristianización de la población indígena, para solemnizar las ceremonias litúrgicas que debían sustituir los rituales paganos y para competir con las órdenes mendicantes por el prestigio y el control de la población indígena; de allí que, junto con la música propiamente litúrgica, en rituales como el del bautismo estuviesen presentes ciertos cantos en lenguas indígenas que tendieron un puente cultural con la población nativa.

En el siguiente periodo, una vez que la sede se trasladó a Valladolid, una ciudad encabezada por el grupo español, el proyecto catedralicio se acercó mucho más al modelo hispánico; en el nuevo contexto, la capilla tocó música para solemnizar los actos litúrgicos que eran comunes a todo el ámbito hispánico —y al mundo católico en general, sobre todo a partir de las directrices del Concilio de Trento—, a los que asistía la población multiétnica que habitaba la nueva ciudad episcopal y a la cual debía quedar claro, a través del ritual, que la catedral era la iglesia más importante de la ciudad

37 ACCM, *Actas de cabildo*, libro 1, f. 192, 14 de agosto de 1607; libro 3, f. 1, 2 de enero de 1626.

38 ACCM, *Actas de cabildo*, libro 1, f. 245, 21 de febrero de 1614.

39 ACCM, *Actas de cabildo*, libro 1, f. 240v, 31 de diciembre de 1612; en esta sesión mandaron dar aguinaldo al padre Francisco Muñoz por lo que había compuesto para las misas de aguinaldo.

40 ACCM, *Actas de cabildo*, libro 1º, fs. 178-179v, 1º de septiembre de 1606.

41 ACCM, *Actas de cabildo*, libro 2, f. 212v, 21 de mayo de 1624; en esta ocasión se hicieron chanzonetas y villancicos para el recibimiento del obispo fray Alonso Enríquez de Toledo.

42 ACCM, *Actas de cabildo*, libro 1, f. 87, 9 de diciembre de 1595.

43 ACCM, *Actas de cabildo*, libro 1, fs. 179-179v, 13 de septiembre de 1606.

44 ACCM, *Actas de cabildo*, libro 1, f. 137, 5 de octubre de 1599.

y de la diócesis. El repertorio en esta nueva etapa, según se infiere del inventario de 1632, no difería gran cosa del que se ejecutaba en otras catedrales de la Nueva España y del mundo hispánico: no

hay ningún indicio de la presencia de repertorio en lenguas indígenas en esta etapa.

### Abreviaturas

ACCM: Archivo del Cabildo Catedral de Morelia

AGI: Archivo General de Indias

AHMM: Archivo Histórico Municipal de Morelia

### Fuentes documentales

ACCM, *Actas de cabildo*, libros 1, 2 y 3.

*Capellanías*, leg. 28, fs. 4-4v.

AGI, *Justicia*, leg. 155, s/f.

*Escribanía*, leg. 159 B.

AHMM, *Hacienda*, c. 1, e. 2, 1585, fs. 5-5v.

### Fuentes impresas

Acuña, René, ed. *Relaciones geográficas del siglo XVI: Michoacán*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

Basalenque, Diego. *Historia de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán*. Morelia: Balsal, 1989.

Beaumont, Pablo. *Crónica de Michoacán*. 2 tomos. Morelia: Balsal, 1985.

Campos, Leopoldo. "Métodos misionales y rasgos de Quiroga según Cristóbal Cabrera, Pbro." En *Don Vasco de Quiroga y Arzobispado de Morelia*, Sociedad de Historia y Estadística del Arzobispado de Morelia, 105-157. México: Jus, 1965.

Cortés Cortés, Pureza Jacqueline. "El Convento de San Francisco de Guayangareo-Valladolid (1537-1670), el papel de los franciscanos en la consolidación de la ciudad", tesis de licenciatura. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2005.

Herrejón Peredo, Carlos. "Cinco documentos sobre Vasco de Quiroga". En *Don Vasco de Quiroga y Arzobispado de Morelia*, Sociedad de

- Historia y Estadística del Arzobispado de Morelia, 159-161. México: Jus, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Los orígenes de Morelia: Guayangareo-Valladolid*. Zamora: El Colegio de Michoacán/Frente de Afirmación Hispánica, 2000.
- León, Nicolás. *Don Vasco de Quiroga, grandeza de su persona y de su obra*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1984.
- Martínez Baracs, Rodrigo. *Convivencia y utopía. El gobierno indio y español de la "ciudad de Mechuacan", 1521-1580*. México: Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2017.
- Mazín Gómez, Óscar. *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1996.
- Medina Rincón, Juan de. "Relación que su Majestad manda se envíe a su Real Consejo, del Obispo de Michoacán Fray Juan de Medina Rincón, O.S.A. (Valladolid de Michoacán, 4 de marzo de 1582. AGI, México, leg. 374)". En *Michoacán en la década de 1580, 19-65*. Editado por J. Benedict Warren, Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Instituto de Investigaciones Históricas, 2000.
- Miranda Godínez, Francisco. *Don Vasco de Quiroga y su Colegio de San Nicolás*. Morelia: Fímax, 1972.
- Paredes Martínez, Carlos. "Valladolid y su entorno en la época colonial". En *Desarrollo urbano de Valladolid-Morelia. 1541-2001*, coordinado por Carmen Alicia Dávila y Enrique Sánchez Cervantes, 121-149. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2001.
- Ramírez Montes, Mina. *La catedral de Vasco de Quiroga*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1986.
- Ruiz Caballero, Antonio. "La música en los orígenes de la catedral de Pátzcuaro-Valladolid, 1540-1631", tesis de maestría. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2008.
- \_\_\_\_\_. "Campanas y órganos: los artefactos de la discordia en el traslado de la catedral de Tzintzuntzan a Pátzcuaro, siglo XVI". En *Harmonia Mundi: los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*, coordinado por Lucero Enríquez, 103-130. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Humanidades, 2009.
- Silva Mandujano, Gabriel. "La pugna por la capitalidad en la provincia de Michoacán durante la época colonial". *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 13 (enero-junio de 1991): 9-34.
- Warren, J. Benedict, ed. *Ordenanzas de Santa Fe de Vasco de Quiroga*, edición facsimilar. Morelia: Fímax, 1999.
- \_\_\_\_\_. "Vasco de Quiroga, fundador de hospitales y colegios". En *Estudios sobre el Michoacán colonial, los inicios*, 23-52. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Instituto de Investigaciones Históricas/Fímax, 2005.
- Ysassy, Francisco Arnaldo de. "Demarcación del obispado de Mechoacán y fundación de su Iglesia Cathedral, número de prebendas, curatos, doctrinas y feligreses que tiene, y obispos que ha tenido desde que se fundó". *Bibliotheca Americana*, vol. I, núm. 1 (septiembre de 1982): 61-204.

# La disolución (1786) y el restablecimiento (1802) de la capilla musical de la catedral de Durango

Drew Edward Davies  
*Northwestern University*

De repente, el 14 de mayo de 1784, el maestro de capilla José Bernardo Abella Grijalva (ca. 1740-ca. 1800) solicitó al cabildo de la catedral de Durango permiso para regresar “a su patria”, tras haber terminado la composición de la música requerida para el resto del año –supuestamente, los villancicos para las fiestas de San Pedro, la Inmaculada Concepción y la Navidad.<sup>1</sup> Abella había sido un compositor inusualmente fructífero durante sus pocos años en el puesto de maestro de capilla, que desempeñaba desde 1781, y se cuenta entre los últimos productores novohispanos de villancicos con música;<sup>2</sup> asimismo, ocupaba la plaza de primer violín en la capilla de música, cargo que su colega Manuel Orozco asumió de inmediato a la partida del maestro. Se desconoce por qué Abella volvió a la Catedral de Oaxaca para retomar allí su puesto de violinista con un sueldo inferior. No parece haber estado enfermo, aunque es cierto que Durango sufrió múltiples epidemias y sequías en ese periodo. En cualquier caso, Abella debió saber que el nuevo obispo, Esteban Lorenzo de Tristán (1723-1794) –nombrado en 1783–, reduciría los gastos para la producción de música en la catedral

cuando llegara para tomar posesión de la diócesis. En la ausencia de Abella, el cantante José Manuel Álvarez, quien recientemente había completado un inventario del archivo, serviría como maestro de capilla regente entre 1784 y la precipitada disolución de la capilla, un poco menos de dos años después.<sup>3</sup>

Debido a una supuesta falta de fondos y al gasto considerable de los salarios de los músicos, el cabildo catedral disolvió la capilla musical el 17 de febrero de 1786 y ordenó que los músicos devolvieran la música y los instrumentos prestados de la iglesia.<sup>4</sup> De hecho, el cabildo afirmó que del presupuesto total de la fábrica de 7 000 pesos por año, la renovación de los contratos de los músicos costaría 6 000, lo que dejaría dinero insuficiente para los gastos cotidianos de la iglesia. Por un lado, esto no era un costo inusualmente elevado, ya que incluso en la década de 1740 el presupuesto para la capilla musical de la Catedral de México ascendía a 7 650 pesos, y en Durango en 1759 era de 5 423 pesos –sólo diez por ciento menos que la cifra de 1786–;<sup>5</sup> empero, el hecho destacado

1 Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango (en adelante, AHAD), *Actas de cabildo*, libro 15, f. 126, 14 de mayo de 1784. Todas las citas de *Actas de cabildo* en este artículo provienen de Durango.

2 Sobre los villancicos de Abella para San Pedro, véase Drew Edward Davies, “St. Peter and the Triumph of the Church in New Spain”, *Speculum*, núm. 6 (2009): 13-34.

3 AHAD, *Actas de cabildo*, libro 15, f. 127, 25 de mayo de 1784.

4 AHAD, *Actas de cabildo*, libro 15, f. 155, 17 de febrero de 1786.

5 Hasta donde sabemos, estas cantidades de dinero incluían los sueldos de los capellanes de coro, el campanero y el relojero, además del maestro de capilla y los músicos. Para México, véase Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal* (México: Secretaría de Educación Pública, 1973),

aquí no es la falta de recursos en un tiempo, sino que Durango, una catedral provincial con una base de diezmos afectada por las vicisitudes de las industrias minera y agrícola, en realidad estaba gastando dinero en música como si fuera la catedral Metropolitana, la más prestigiosa del continente americano. Naturalmente, los músicos de la capilla solicitaron colectivamente al cabildo una explicación del motivo de su expulsión; de hecho, el secretario les contestó el día 28 de febrero de 1786 y señaló que el único motivo era la falta de dinero.<sup>6</sup>

Aunque la capilla musical dejó de existir, todavía se podía escuchar música en la catedral, pero no de la manera acostumbrada; por ejemplo, la decisión no afectó la ejecución del canto litúrgico ni los puestos de los organistas. En los días festivos financiados por aniversarios (chantrías), los músicos podían recibir dinero por tocar música en la iglesia, y en la década de 1790 existieron obras compuestas específicamente para las fiestas especiales en la catedral.<sup>7</sup> Sin embargo, en lugar de juegos de respensorios en latín con instrumentos,

128; para Durango, véase AHAD, Colecciones de microfilmes, Rio Grande Historical Collections, New Mexico State University, Las Cruces, Nuevo México, Estados Unidos (en adelante, AHAD I, AHAD II), AHAD II, 106, exp. 549. Estas series de microfilmes contienen imágenes de una gran parte de los documentos virreinales que preserva el mencionado archivo.

6 AHAD, *Actas de cabildo*, libro 15, f. 156, 28 de febrero de 1786.

7 Entre las composiciones que datan de la década de 1790 se cuentan una misa del violinista Manuel Orozco (MS Mús. 529) y varias obras del organista Juan José Meraz, incluso un aria (MS Mús. 503). Algunas otras obras fechadas en esa década proceden de otros lugares y probablemente fueron usadas después del restablecimiento de la capilla. Las firmas de las obras musicales en Durango fueron establecidas en Drew Edward Davies, *Catálogo de la Colección de Música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de

u ordinarios de la misa y salmos de *vísperas* con acompañamiento orquestal, la práctica de hacer música volvió a la tradición del canto litúrgico y así puso fin a aproximadamente un siglo de crecimiento en la capilla musical. A finales del siglo XVIII, la música de la catedral se parecía a la de una iglesia parroquial, mientras que a mediados del mismo siglo tenía más en común con una catedral europea en términos de producción cultural.

Una combinación de varios factores pudo haber llevado a la escasez de fondos en 1786, en particular, las sequías y una plaga de insectos que destruyó las cosechas agrícolas en 1784 y 1785.<sup>8</sup> La situación era tan mala que tenían que traer alimentos desde otras partes de la Nueva España por medio de burros, y los funcionarios civiles y eclesiásticos donaron hasta 24 823 comidas a los ciudadanos hambrientos de Durango durante el verano de 1785.<sup>9</sup> En un intento de invocar la intercesión divina, la imagen de la Virgen de Guadalupe fue trasladada del santuario de Guadalupe a la catedral. Varios miembros del clero y muchos miembros del público murieron prematuramente en esos años.

Tal vez parte del dinero presupuestado originalmente para la música se destinó al suministro de alimentos de emergencia, o quizás el dinero nunca llegó debido a la reducción de ingresos como diezmos; pero una causa inmediata de la disolución de la capilla parece haber sido la llegada del nuevo

Investigaciones Estéticas/Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, 2013).

8 Miguel Vallebuena, *Civitas y urbs. La conformación del espacio urbano de Durango* (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango-Instituto de Investigaciones Históricas, 2005), 4.

9 Atanasio G. Saravia, *Apuntes para la historia de la Nueva Vizcaya*, I (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993), 350.

obispo. Durante los años que transcurrieron entre la muerte del obispo Antonio de Macarulla Minguilla y Aguilanín en 1781 y la llegada de su sucesor a inicios de 1786, la catedral había disfrutado de un periodo rico en producción musical bajo la dirección de Abella, un músico poco cosmopolita pero capaz. El canónigo mayor, José Díaz de Alcántara, un papista formado por jesuitas que probablemente aprobó los gastos en música y otras formas del ritual, presidía la catedral en ese momento, con el consejo del cabildo. El nuevo obispo, Esteban Lorenzo de Tristán –un español que servía como obispo de León, Nicaragua antes de venir a Durango–, había sido nombrado el 12 de septiembre de 1783, pero no llegó sino hasta el 14 de febrero de 1786.<sup>10</sup> En esa ocasión, tres días antes de su repentina disolución, la capilla realizó un solemne *Te Deum* para su investidura.<sup>11</sup> En general, Tristán parece haber sido un reformador y regulador representativo de la Ilustración. Venía de lejos y es probable que haya tenido poco interés personal en perpetuar las tradiciones locales. Sus políticas durante la década siguiente reflejan un interés militarista en la subyugación de los pueblos nómadas en las partes del norte de la diócesis, más que en el protagonismo de las artes y la cultura.<sup>12</sup> No obstante, ya en diciembre de 1785, los funcionarios de la catedral se habían quejado del gasto excesivo en música, afirmando que “los gastos

que eroga con los músicos y demás ministros, en cantidad que iguala a toda la renta... de la Fábrica” y que en el “estado miserable” de la Tesorería, no se podía continuar con la música como antes.<sup>13</sup> Se observa que el hecho había estado gestándose por varios años como Abella había percibido; no obstante, no se podían concretar acciones sin la autoridad del nuevo poder ejecutivo del obispo.

¿Hasta qué punto podían los músicos despedidos continuar sus carreras musicales en 1786? La evidencia escrita en las actas sugiere que el cabildo mantuvo el interés en restablecer la capilla de música desde los primeros meses. Así, cuando un mozo de coro pidió el préstamo de una trompa para recibir lecciones en julio de 1786, las autoridades respondieron que pidiera en su lugar un fagot, porque sería “más útil y de mayor utilidad para la iglesia”.<sup>14</sup> Pero, en lo inmediato, un músico en la catedral, incluso un ejecutante de canto litúrgico, debió haber experimentado tiempos muy precarios, como ilustran las salidas apresuradas de don Nicolás de Zepeda, el segundo sochantre, y don Mariano Placeres, el primer organista. En mayo de 1786, Zepeda recibió permiso y cartas de recomendación para irse a Guadalajara a solicitar el puesto de sochantre de esa catedral. Aunque Durango le ofreció a Zepeda un salario más alto si permanecía, pasó unos seis meses en Guadalajara. No obstante, Zepeda escribió a las dignidades de Durango en febrero de 1787 pidiendo que se le devolviera su trabajo.<sup>15</sup> Mariano Placeres salió de Durango un poco después de la disolución de la capilla

10 José Ignacio Gallegos, *Historia de la iglesia en Durango* (México: Editorial Jus, 1969), 245. Véase también José Bernardo Ramírez, *Noticias históricas y estadísticas de Durango (1849-1850)* (México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1851), 23.

11 AHAD, *Actas de cabildo*, libro 15, f. 153v, 14 de febrero de 1786. Esta nota es una descripción típica de una ceremonia de investidura en las *Actas de cabildo*, de modo que no brinda información confiable sobre un evento en particular.

12 Richard E. Greenleaf, “The Nueva Viscaya Frontier, 1787-1789”, *Journal of the West*, vol. 8, núm. 1 (1969): 5666.

13 AHAD, *Actas de cabildo*, libro 15, f. 143, 6 de diciembre de 1785.

14 AHAD, *Actas de cabildo*, libro 15, f. 177v, 14 de julio de 1786.

15 AHAD, *Actas de cabildo*, libro 15, f. 171, 9 de mayo de 1786.

musical, pero él también escribió a la catedral en marzo de 1787 pidiendo reanudar su labor.<sup>16</sup>

En este momento, con sólo un organista y un sochantre parcialmente jubilado, la catedral debió haber necesitado desesperadamente un director de canto y un organista.<sup>17</sup> Por eso, el cabildo decidió contratar a ambos hombres de nuevo. Zepeda recibió una promoción a primer sochantre con un salario inferior al que había solicitado.<sup>18</sup> El cabildo también pagó a Zepeda ochenta pesos para reembolsar sus gastos de viaje desde Guadalajara y reiteró que retomaría sus funciones al restablecerse la capilla musical. Unos años más tarde, en abril de 1792, el organista Juan José Meraz también renunció a su cargo, por motivos poco claros, pero lo recuperó con éxito seis meses después.<sup>19</sup>

A pesar del ir y venir de estos músicos, la capilla permaneció disuelta hasta 1802, cuando las autoridades catedralicias la restablecieron “para mayor culto de esta Santa Iglesia” y por la “gran falta de música para mayor solemnidad de las fiestas”.<sup>20</sup> Esto ocurrió hasta bien entrado el mandato del siguiente obispo, Francisco Gabriel de Olivares (1727-1812). La capilla musical restablecida se presentó por primera vez en la catedral el viernes 19 de marzo de 1802, fiesta de San José, y también, como sucedió ese año, fiesta de la Preciosísima Sangre de Cristo.<sup>21</sup> Los músicos comenzaron

a cobrar sus salarios el 18 de marzo, ya que esa noche tuvo lugar el primer servicio de *maitines*.<sup>22</sup>

Como nuevo maestro de capilla regente, Nicolás de Zepeda asumió la responsabilidad del proceso de restablecimiento, que produjo un voluminoso expediente de documentos. Pocos temas relacionados con la música o los músicos habían pasado por el cabildo entre 1787 y 1802, excepto por la solicitud ocasional de algún organista para aumento de salario. Así, hicieron un esfuerzo considerable para proponer una estructura clara para la capilla, adicionada con advertencias y reglamentos; para ello, Zepeda elaboró una plantilla para una capilla musical de catorce plazas, con los sueldos y compromisos de cada una delineados.<sup>23</sup> El 5 de febrero de 1802 compiló una tabla similar, pero con la dotación actual de la plantilla, con los nombres de los músicos y sus sueldos. Incluía once músicos en la lista, todos con salarios más bajos que en el plan original, pero también un nuevo cargo: el de archivero, que desempeñaría el sochantre jubilado José Remigio Puelles con un sueldo pequeño (véase el cuadro 1).<sup>24</sup> Al asumir tres posiciones él mismo –además de sus presuntos deberes como sochantre–, Zepeda le ahorró a la catedral cientos de pesos por año, a costa de la pérdida de un solo cantor. Aunque el costo real de la música en la catedral era más alto al agregar los sueldos de los organistas y los capellanes de coro, así como los gastos de los niños de coro, la plantilla de Zepeda mostró que la catedral estaba recibiendo una ganga con una capilla ligeramente reducida.

16 AHAD, *Actas de cabildo*, libro 16, f. 9, 27 de marzo de 1787.

17 AHAD, *Actas de cabildo*, libro 15, f. 178v, 22 de agosto de 1786.

18 AHAD, *Actas de cabildo*, libro 16, f. 2, 20 de febrero de 1787.

19 AHAD, *Actas de cabildo*, libro 17, f. 7, 24 de abril de 1792; *Actas de cabildo*, libro 17, f. 36v, 23 de octubre de 1792.

20 AHAD, *Actas de cabildo*, libro 18, f. 80, 5 de febrero de 1802.

21 AHAD, *Actas de cabildo*, libro 18, f. 81v, 26 de febrero de 1802. En ese tiempo, la fiesta de la Preciosísima Sangre de Cristo se celebraba el viernes después del cuarto domingo de Cuaresma. En 1849 se fijó en el primer domingo de julio.

22 AHAD, *Actas de cabildo*, libro 18, f. 81v, 26 de febrero de 1802.

23 AHAD I, rollo 207: 540.

24 AHAD I, rollo 207: 541. Puelles firmó a veces con tinta colorada varias obras de música que se encuentran en el archivo.

**Tabla 1. Comparación de la capilla aprobada y la capilla establecida**

Plantilla aprobada			Plantilla establecida		
Puesto	Otros deberes	Sueldo	Puesto	Músico	Sueldo
Regente		400	Regente / Tiple 1 / Alto	Don Nicolás Zepeda	300
Violín 1		400	Violín 1	Higinio Abita	300
Violín 2		300	Violín 2	Rafael Hernández	225
Violín 3		200	Violín 3	Laureano Ponce	200
Corno 1		250	Corno 1	Don Juan José Meraz	150
Corno 2	Tocar 2 instrumentos	250	Corno 2 / Violín 4	Juan de Dios Zúñiga	200
Flauta 1	Tocar oboe	150	Flauta 1	Don Faustino Puelles	150
Flauta 2	Tocar oboe	150	Flauta 2	Don Joaquín Puelles	100
Cantante 1	No cantar canto llano	300	Cantante 1	[Zepeda]	
Cantante 2	No cantar canto llano	300	Cantante 2	[Zepeda]	
Cantante 3	También cantar canto llano	200	Tiple 2	Don José María Rada	150
Cantante 4	También cantar canto llano	200	Tenor	Don Juan Navidad	100
Violonchelo		200	Violonchelo /Bajo / Fagot	Mariano Fajardo	200
Bajo		250			
			Archivero	Don José Puelles	50
<b>Total</b>	<b>(en pesos)</b>	<b>3 550</b>	<b>Total</b>	<b>(en pesos)</b>	<b>2 125</b>

Una característica notable de la plantilla aprobada es la presencia de dos cantores contratados fuera del coro de la catedral, específicamente para cantar como solistas en la música interpretada por la capilla –“dos de fuera que deben venir”–, además de dos puestos ocupados efectivamente por capellanes de coro para ejecutar el canto litúrgico. En 1802, no habían encontrado estos cantantes externos, y parece que Zepeda mismo cubrió esa función.

Los salarios desglosados en el cuadro 1 son más bajos que los de la década de 1780, e incluso que los de la década de 1740. Sin tener en cuenta la fluctuación del valor real de la moneda, Zepeda ganaba, como maestro de capilla en 1802, la mitad de lo que percibía Santiago Billoni en 1750; dicho lo anterior, Billoni era un músico de nivel internacional, en contraste con Zepeda. No obstante, esto marca la disminución del prestigio otorgado a la creación musical en la catedral a fines del siglo

xviii; más aún, destaca el nivel artístico que la catedral de Durango había disfrutado a mediados del siglo, cuando el gasto era mayor. Junto con la plantilla actual de ministros de capilla, Zepeda también redactó un reglamento y una tabla de asistencias requeridas a los músicos (véase el Apéndice para una transcripción del documento).<sup>25</sup> El reglamento se colocó en la sacristía de la catedral para recordar sus deberes a los músicos. Más de la mitad de la capilla usaba el título “don” en 1802 y, por lo tanto, se identificaba con un estrato social relativamente alto, aunque incluso estas personas requerían dinero adicional de la catedral para comprar la ropa negra requerida bajo el nuevo reglamento.<sup>26</sup> De hecho, varios académicos han notado cómo los nuevos reglamentos para la capilla musical reconocen al músico individual como una entidad comercial; “los músicos de la capilla adquirieron un perfil protoempresarial buscando oportunidades tanto económicas como de prestigio social”.<sup>27</sup>

La tabla de asistencias muestra claramente los días del año en que se podía escuchar música litúrgica orquestal en los servicios religiosos, aunque no incluye fiestas financiadas únicamente por aniversarios, dado que éstos se pagaban con otros recursos. Este calendario pretendía ser uniforme en todas las diócesis de la Nueva España y supuestamente seguía al de la catedral de

México.<sup>28</sup> Los registros de asistencia a la capilla se mantenían en forma tabular con una hoja de papel correspondiente a cada mes del año. Además, otros documentos guardados por separado dan constancia del servicio de los músicos en días señalados como aniversarios. Cuando sobrevive este material relacionado con las fiestas, se puede saber cuántas personas hacían música en la catedral en días específicos del pasado.<sup>29</sup> En marzo de 1802, el restablecimiento de la catedral se ve claramente en la tabla de asistencias (fig. 1). En la tabla, se escribe una diagonal para indicar “presente” y un punto para indicar “ausente” en el cuadrado que corresponde a la fecha.<sup>30</sup>

Entre los deberes señalados en los reglamentos se cuenta el de que el maestro de capilla componga obras musicales para las fiestas de Navidad, la Inmaculada Concepción y San Pedro.<sup>31</sup> Estas normas se extienden al vestido de los músicos —“negro, decente y nada ridículo”—, su cabello —“peluca o corte modesto”— y su comportamiento.<sup>32</sup> Zepeda también intentó mejorar el tratamiento de los papeles de música en el archivo y listó la importancia de la devolución de las partichelas como su primera advertencia. El hecho de que los músicos no devolvieran sus partes debe haber sido un problema considerable, como atestigua la gran cantidad de composiciones que se encuentran hoy en el archivo sin una o dos partes instrumentales. Para ayudar a controlar esto, Zepeda nombró a su antiguo maestro, el sochantre jubilado don José Remigio Puelles, como archivero —“custodio de papeles”— y copiadador de manuscritos “maltra-

25 AHAD I, rollo 209: 389394.

26 AHAD, *Actas de cabildo*, libro 18, f. 85, 9 de marzo de 1802.

27 Massimo Gatta, Humberto Jiménez Torres y Daniel Elizalde Barbosa, “Trayectorias históricas de la actividad musical de la catedral de Durango (1620-1866)”, en *Arte y música de la catedral de Durango. Archivos y documentos*, II, coord. Adolfo Martínez Romero y Silvia Salgado Ruelas (Durango: Centro para la Investigación de las Artes Durango/Instituto de Cultura del Estado de Durango, 2021), 119.

28 AHAD I, rollo 209: 391.

29 Por ejemplo, AHAD I, rollo 57: 747.

30 AHAD II, rollo 124: 592.

31 AHAD I, rollo 209: 391.

32 AHAD I, rollo 209: 391.

Instrumento / Nombre	Asistencia
Musico Zepeda	
Musico Lamba Manana	
Musico Meraz	
Organo 1º Plazencia	
Organo 2º Meraz	
Violoncello Esborn	
Campana 1º Ramona	
Campana 2º Anagon	
Campana 3º Viller	
Presente Zepeda	
Archivero Puella Turicabo	
Viola 2º Puella	
Violoncello	
Violon 1º Avitia	
Violon 2º Hernandez	
Violon 3º Panga	
Violon 4º y 2º Anagon Turicabo	
Organo Kalandia	
Campana 5º Meraz	
Flauta 1º Puella Mayon	
Flauta 2º Puella miron	

El día 28 de Septiembre se celebró la Capilla de Música, según el caso f. de Septiembre por el Sr. Secar.

Figura 1. Tabla de asistencias que muestra el restablecimiento de la capilla musical (marzo de 1802).

tados”, un trabajo que el cabildo evidentemente consideraba superfluo, aunque lo aprobó.<sup>33</sup>

A pesar de su servicio a la catedral como maestro de capilla regente y fundador de la nueva capilla musical, parece que Zepeda no compuso obras musicales. En contraste, el organista y cornista Juan José Meraz escribió al cabildo el 26 de febrero de 1802, justo después de la restauración de la capilla, indicando que la catedral necesitaba “un compositor para los servicios de la Inmaculada Concepción, Navidad y San Pedro”.<sup>34</sup> Aunque se le negó remuneración por sus obras, Meraz compuso un juego de responsorios en latín para los *maitines* de San Pedro y lo presentó al cabildo, que en turno lo presentó a varias autoridades para juzgar si alcanzaba la calidad de la música producida en

México o Guadalajara.<sup>35</sup> Meraz también donó un *Salve regina* a la catedral en noviembre de 1802, por lo que recibió la gratitud del cabildo.<sup>36</sup> Dado que Zepeda sufría de una enfermedad respiratoria y frecuentemente salía de Durango para recibir tratamiento en el campo, Meraz podría haber asumido informalmente varias funciones del maestro de capilla regente.<sup>37</sup> Es también una indicación temprana del crecimiento en importancia del puesto de organista a mediados del siglo XIX, cuando ya no nombran nuevos maestros de capilla.

Finalmente, la capilla musical de la catedral de Durango existió hasta aproximadamente 1834; en algunos periodos alrededor de la consumación

33 AHAD I, rollo 209: 390.

34 AHAD I, rollo 207: 162; *Actas de cabildo*, libro 18, 26 de febrero de 1802, f. 81v.

35 AHAD, *Actas de cabildo*, libro 18, f. 101v, 27 de julio de 1802.

36 AHAD, *Actas de cabildo*, libro 18, f. 115, 16 de noviembre de 1802.

37 AHAD, *Actas de cabildo*, libro 18, f. 151, 13 de abril de 1804; *Actas de cabildo*, libro 18, f. 179v, 7 de junio de 1805.

de la independencia mexicana llegó a tener hasta trece instrumentistas —cuatro violines, viola, violonchelo, bajo, tres clarinetes, dos trompas y fagot— y ocho cantantes: una capilla bastante grande. En total, el gasto había ascendido a 6 615 pesos anuales en música en 1821, aunque en 1833 casi la mitad de las plazas ya estaban vacantes y el gasto anual había descendido a 3 615 pesos.<sup>38</sup> El maestro de capilla en este momento, el último, fue Hilario Gómez, quien fue contratado en 1815 y desempeñó su papel hasta la disolución final de la capilla en 1834. En la década de 1840, los registros de pago sólo enumeran organistas y “salmistas”, como se llamaba entonces a los sochantres.

Massimo Gatta ha vinculado el restablecimiento de la capilla de música de la catedral a la apertura del teatro Coliseo, en un momento de menos dificultades financieras debido a los nuevos ingresos de la industria minera.<sup>39</sup> Inaugurado en febrero de 1800 en una ubicación central conectada con el palacio de Zambrano, pero también accesible al público desde lo que ahora es la calle Victoria,<sup>40</sup> el Coliseo proporcionó otro lugar de trabajo para los músicos y quizás un equilibrio estético para los repertorios religiosos que se escuchaban en la catedral. Una sinergia o competencia con la orquesta del Coliseo puede explicar una dotación más grande de la capilla a finales de la época virreinal. Me pregunto de qué manera la gran cantidad de música impresa y manuscrita que se conserva en el archivo de la catedral de Durango pudo haber estado involucrada en la producción cultural de

ambas instituciones, especialmente del amplio repertorio sinfónico presente en la catedral.

Aunque esta crónica de la disolución y el restablecimiento de la capilla musical en la catedral de Durango es una historia local, sigue una tendencia general en el México Independiente, en donde las capillas musicales no sobrevivieron a la década de 1830, en parte debido al dinero, en parte a la política y a los cambios globales en la práctica musical dentro de la iglesia católica. La música no desaparece de la catedral, pero es cada vez más sencilla y más concentrada en el órgano y en las voces de los capellanes de coro. Así, el centro de la producción musical migra a contextos seculares, como es bien conocido en la historia del siglo XIX en México.

### Abreviaturas

AHAD: Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango

AHAD I, AHAD II: Colecciones de microfilmes, Rio Grande Historical Collections, New Mexico State University, Las Cruces, Nuevo México

### Fuentes documentales

AHAD, *Actas de cabildo*, libros 15, 16, 17, 18.

*Archivo de música*, Mus. MS 503, Mus. MS 529.

AHAD I, rollo 57: 747.

rollo 207: 162, 540, 541.

rollo 209: 389-394.

rollo 272: 636, 637.

AHAD II, rollo 106: 549.

rollo 124: 592.

38 AHAD I, rollo 272: 636637.

39 Massimo Gatta, “El teatro Coliseo y la capilla de música de la catedral: tensión y sinergia en los espacios de ocio de Durango (1800-1802)”, *Espectra*, vol. 1, núm. 2 (2019): 225.

40 Javier Guerrero Romero, *Teatro Coliseo-Teatro Victoria* (Durango: Instituto Municipal del Arte y la Cultura, 2001), 29.

### Fuentes impresas

Davies, Drew Edward. "St. Peter and the Triumph of the Church in New Spain". *Speculum*, núm. 6 (2009): 13-34.

\_\_\_\_\_. *Catálogo de la Colección de Música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, 2013.

Estrada, Jesús. *Música y músicos de la época virreinal*. México: Secretaría de Educación Pública, 1973.

Gallegos, José Ignacio. *Historia de la iglesia en Durango*. México: Editorial Jus, 1969.

Gatta, Massimo. "El teatro Coliseo y la capilla de música de la catedral: tensión y sinergia en los espacios de ocio de Durango (1800-1802)". *Escripta*, vol. 1, núm. 2 (2019): 218-237.

Gatta, Massimo, Humberto Jiménez Torres y Daniel Elizalde Barbosa. "Trayectorias históricas de la actividad musical de la catedral de Durango (1620-1866)". En *Arte y música de la catedral de Durango. Archivos y documentos*, 2 t., coordinado por Adolfo Martínez Romero y Silvia Salgado Ruelas, 83-129. Durango: Centro para la Investigación de las Artes Durango/Instituto de Cultura del Estado de Durango, 2021.

Greenleaf, Richard E. "The Nueva Vizcaya Frontier, 1787-1789". *Journal of the West*, vol. 8, núm. 1 (1969): 5666.

Guerrero Romero, Javier. *Teatro Coliseo-Teatro Victoria*. Durango: Instituto Municipal del Arte y la Cultura, 2001.

Ramírez, José Bernardo. *Noticias históricas y estadísticas de Durango (1849-1850)*. México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1851.

Saravia, Atanasio G. *Apuntes para la historia de la Nueva Vizcaya*, 4 vols. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

Vallebuena, Miguel. *Civitas y urbs. La conformación del espacio urbano de Durango*. Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango-Instituto de Investigaciones Históricas, 2005.

### Apéndice

Reglamento de la capilla de música, 1803

Fuente: Microfilme AHAD I, rollo 209: 389-392.

Copia del reglamento de la capilla de música reestablecida en la Santa Iglesia Catedral de Durango aprobado por el ilustrísimo muy venerable señor Deán y Cabildo para que se guarde y cumpla en todas sus partes por el regente y ministros que la componen. Año de 1803.

Ilustrísimo muy venerable señor Deán y Cabildo. En cumplimiento del superior orden de vuestra señoría ilustrísima, de que habla el anterior decreto, lo pasé original a don Nicolás Zepeda, cuya contestación acompaño para que si fuere del agrado de vuestra señoría ilustrísima se sirva sancionar los puntos según los propone el referido sochantre, quien gradúa el trabajo de don José Puelles en diez pesos, pero con la obligación de que complete la copia de una misa, que aún no está concluida. Para copiar los muchos papeles maltratados que hay en el archivo, y los que vayan maltratándose con el ejercicio de la ca-

pilla, estimo por conveniente que al mencionado Puelles, en vez de la plaza de custodia de papeles (que a mi ver es inútil, porque siempre los ha guardado el maestro de capilla), se confiera con el mismo sueldo de cincuenta pesos la de copiadore, como la hubo anteriormente, siendo de su cargo componer y renovar los papeles que vayan dándosele con cuenta y razón, y al del mayordomo de Fábrica, ministrarle —con libramientos del chantre— los materiales precisos para el efecto. De este modo se exige, sin nuevo costo, una plaza indispensablemente necesaria; queda socorrido don José Remigio Puelles, según las piadosas intenciones de vuestra señoría ilustrísima, y se evitan las disputas que habían de brotar entre el custodio de papeles y el maestro de capilla, por estar en cierto modo subordinado éste al primero en cuanto al uso libre de los papeles del archivo. Tengo por conveniente no sólo la compostura de algunos instrumentos músicos reservados en la bodega de esta iglesia, y la construcción de cuatro atriles, sino que se compre también el bajón, según pide don Nicolás Zepeda para los días feriales y de segunda clase, comprándose también con la posible proporción dos oboes, pues son aún más necesarios que las flautas, y creo que don Faustino Puelles y su hermano don Joaquín aprenderán en breve a tocar los oboes con el propio sueldo que gozan por flautistas, sin que por esto dejen el ejercicio de flautas para el cual se hallan principalmente nombrados; y es de creer [que] de su amor a la iglesia y de su constante aplicación se habiliten muy pronto en el oficio de unos y otros instrumentos. En decreto proveído por este venerable cabildo el día veintiséis de febrero próximo, al pie de un escrito presentado por don Juan José Meraz, se da por supuesto que don Nicolás Zepeda admitió

el oficio de regente y maestro de capilla con el encargo de componer las piezas de sol-fa, que se han acostumbrado otras veces para las funciones de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo, Concepción de María Santísima, y la del príncipe de los apóstoles señor San Pedro, por lo cual nada me ocurre que decir a la sazón en este particular. He formado provisionalmente el adjunto “Plan de Constituciones” para la dirección y arreglo de la capilla, y con el discurso del tiempo instruiré a vuestra señoría ilustrísima algunos otros puntos, según pidan las nuevas ocurrencias. Para tirar este plan, tuve a la vista el que gobierna en la Santa Iglesia Catedral de México, tomando de él lo que me ha parecido más adaptable a las circunstancias del día; sin embargo, vuestra señoría ilustrísima podrá tildarlas, enmendarlas, o añadirles conforme sea de su justo agrado. Durango, diez de marzo de mil ochocientos tres. Don José Martín Flores.

### **Tabla de las asistencias de la capilla de esta Santa Iglesia**

Todos los días de primera y segunda clase en las primeras *vísperas*, *tercia*, procesión y misa.

Todos los viernes y domingos de Cuaresma a la misa conventual.

A las cinco cenas y cuatro pasiones de la Semana Santa.

En todos los días de las tres pascuas asistirán a *tercia*, procesión y misa, y sólo les obligan las primeras *vísperas* del día primero de cada Pascua, como se acostumbra en la Santa Iglesia Metropolitana.

A la procesión claustral del Santísimo Sacramento que se hace la *víspera* de *Corpus*, y a la del día octavo por la tarde: con las de los terceros domingos y misas de Minerva.

A cualesquiera *maitines* que se cantan en esta Santa Iglesia, sea por costumbre o por razón de aniversario.

A la misa que se celebra anualmente por el feliz cumpleaños de su majestad.

A la calenda del día de Noche Buena.

Al sacramento y funeral de los señores obispos y prebendados, como también al aniversario de la consagración del prelado reinante y al que se hace por el último señor obispo difunto.

A las *vísperas*, procesiones y misa del día de finados.

A las exequias que se hicieren por el Papa y por el rey difuntos, y a la celebridad de la coronación de uno y otro jefe supremo.

A las procesiones públicas que se verifican con asistencia del venerable señor Deán y Cabildo.

A la misa de la Santísima Virgen todos los sábados y, por la tarde, a la *Salve* de la misma reina soberana.

Deben asistir asimismo a la *Salve* que se canta la *víspera* de las festividades de Nuestra Señora, aunque no sea sábado ni día clásico.

El organista mayor debe asistir acompañando con el órgano en todas las funciones de capilla.

Finalmente, asistirán en todos aquellos casos que por particular motivo lo determinare el muy ilustre y venerable señor Deán y Cabildo.

A más de esto, son obligados todos los músicos, así de voz como de instrumento, a tener dos horas de escoleta cada semana en el día, lugar y hora que dispusiere el chantre, bajo la pena de un punto, la cual se agravará contra los reincidentes hasta el grado de expelerlos de la capilla, precediendo orden del venerable cabildo si contravinieren a ésta y a las demás constituciones, de que para su inteligencia se fijará copia legalizada en la sacristía de los padres capellanes.

### **Advertencias**

Los dependientes todos de la capilla se han de sujetar enteramente al regente o maestro en las funciones dentro y fuera de la catedral, desempeñado los papeles que éste les encargue, y si algún cantor o instrumentista faltare, suplirá por el otro que señale el referido maestro.

Si éste se ausentare, o estuviere impedido, llevará el compás y dirección de la capilla el ministro más antiguo.

Deben presentarse al coro antes de empezarse la hora vestidos, o de sotana y sobrepelliz, sin mangas de color en la chupa, o con el traje de abates, que ha de ser negro, decente y nada ridículo, llevando peluca o un peinado modesto, sin que por motivo alguno les sea permitido entrar al coro ni concurrir a las procesiones con sombrero en las manos, espada ni bastón.

Igual ceremonia observarán aún en las fiestas fuera de esta Santa Iglesia, como corresponde a unos ministros de honor, y que en su vestido y compostura manifiesten la debida gravedad.

No podrán ausentarse de esta ciudad sin expresa licencia del presidente y del chantre, siendo declaración que si durante su ausencia ocurren días de punto, se les anotará en el cuadrante, si no es que hayan obtenido también licencia del venerable cabildo para salir fuera del lugar. Esta es la práctica de la iglesia de México, y parece regular se uniformen a ella las catedrales sufragáneas.

Los papeles del archivo correrán a cargo del regente o maestro, que ha de recibirlos por formal inventario y obligarse a su conservación y entrega, siempre que se le pidan, no pudiendo extraerse papel alguno de música para funciones fuera de la iglesia sin previo permiso del chantre, quien regulará lo que deba contribuirse cada vez por el uso de estos papeles, guardándolo en su poder, y

en fin de año presentará cuenta de lo producido para que con ello se repongan los papeles de sol-fa que se fueren maltratando.

Con el objeto de que el archivo de música se conserve mejor, evitando todo extravío y despilfarrero, será obligación del chantre hacer al principio de año un recuento o formal reconocimiento de todo el archivo, con preferencia del secretario de cabildo y del maestro de capilla, firmando los tres esta diligencia al pie del inventario, para dar cuenta cuanto antes al venerable señor Deán y Cabildo, que debe estar enterado de todo lo económico y gubernativo de esta Santa Iglesia.

Durango, marzo diez de mil ochocientos dos.  
Don José Martín Flores



# Entre dimes y diretes: crónica de la desaparición de la capilla de música de la Catedral de México

**Marytul Amaranta Trujillo Alonso**

*Escuela Nacional de Antropología e Historia*

**Diana Alicia Hernández Villar**

*Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco*

“Cantad salmos al Señor con arpa;  
con arpa y voz de cántico.  
Con trompetas y sonido de shofar, jubilad  
delante del Señor, el Rey.”  
Salmos 98: 4-6.

La Nueva España fue el territorio de mayor poderío de la Corona española en las tierras conquistadas. Su capital, la Ciudad de México, se convirtió en el centro político, económico y cultural de este extenso y poderoso imperio de ultramar. Sus cimientos, enclavados en medio de un profundo lago, no responden a criterios de practicidad arquitectónica, de estrategia defensiva o de principios de ingeniería, sino que radican en el poder y la importancia de su dominación y conquista. Ubicada en su centro, tanto física como simbólicamente, en los albores de la Nueva España la Catedral de México se alzó con las piedras de los templos prehispánicos, para convertirse, trescientos años después, en un magnífico edificio de altares barrocos y fachada neoclásica. Como institución, fue el control de mando en la vida moral del Gobierno y la sociedad, así como pieza clave en la conversión espiritual y el desarrollo de esta gran metrópoli.

Las prácticas impuestas por la religión católica permearon en todos los aspectos de la sociedad

novohispana. Ni ricos ni pobres, ni vivos ni muertos, escaparon de su influencia en fiestas, misas y celebraciones. En palabras de fray Juan de Zumárraga, primer obispo de la diócesis de México:

de manera que en aquellos lugares en los cuales desde tiempo inmemorial se reverenciaban Ashtaroth, Bel, Bael, Dagon y las demás infernales bárbaras inmundicias, ya no resuenan ni se celebran por todas partes sino el nombre divino, los himnos sagrados... los dogmas de la Iglesia y los derechos pontificios.<sup>1</sup>

La “capilla de música”,<sup>2</sup> elemento fundamental en el proceso de evangelización, fue la encargada de solemnizar las funciones de la catedral. Los músicos que la conformaban eran considera-

- 1 *Estatutos ordenados por el Santo Concilio III provincial mexicano en el año del señor MDLXXXV* (México: Imprenta de Vicente G. Torres, 1859), 10; disponible en [https://mexicana.cultura.gob.mx/en/repositorio/detalle?id=\\_suri:DG-B:TransObject:5bce59c77a8a0222ef15ee4e](https://mexicana.cultura.gob.mx/en/repositorio/detalle?id=_suri:DG-B:TransObject:5bce59c77a8a0222ef15ee4e) (último acceso: 17 de mayo de 2023).
- 2 “Grupo de músicos asalariados al servicio de las catedrales, quienes añadían solemnidad a las principales celebraciones y fiestas del año a través de la música polifónica”; véase *Red Digital Musicat*, disponible en <http://www.musicat.unam.mx/actas/Glosario.php?search=c> (último acceso: 6 de junio de 2023).

dos ministros,<sup>3</sup> empleados para dar servicio a la catedral, al igual que los sacristanes, barrenderos, asistentes de coro y campaneros.<sup>4</sup> Una vez asegurada su plaza, éstos eran protegidos por las grandes murallas catedralicias y contaban con privilegios como jubilación, suplementos y *patitur*.<sup>5</sup> Así afianzaban el ejercicio de su profesión y su futuro económico, pues su salario, obligaciones y repercusiones, en caso de fallar a sus labores, estaban dictados por el cabildo catedralicio.

Durante trescientos años, el papel de los músicos fue engalanar, con sus instrumentos y voces, las misas que recibieron a virreyes, conmemoraron santos, celebraron fiestas y oraron por las almas de los difuntos; pero hasta Roma vio sus últimos días, y la Nueva España llegó a su ocaso con las olas independentistas que arrasaron el dominio colonial a principios del siglo XIX. Con el levantamiento de Hidalgo en 1810, se necesitaron años de cruentos enfrentamientos, crisis y traiciones para romper el yugo de la opresión española; empresa que, si bien se logró y festejó por el pueblo mexicano en 1821, la metrópoli aceptó hasta finales del 1836,<sup>6</sup> un momento muy

significativo, pues antecede directamente a los hechos que pretendemos narrar.

En el nuevo país llamado México, regentes, emperadores, presidentes y todo aquel que ostentara el título o quisiera llamarse a sí mismo “jefe de Estado” necesitaban la legitimación de la Iglesia a través de la celebración de una misa o una acción de gracias, puesto que, a pesar de la caída del régimen colonial, su control espiritual y su influencia en las altas esferas políticas y sociales quedó como legado. A través de las guerras, las crisis y los cambios de gobierno, parecía que el inamovible e intocable poder de la Iglesia no se vería afectado por la creación de la nueva nación; sin embargo, los cambios económicos y políticos la sacudieron desde su interior y ocasionaron su mayor crisis financiera hasta el momento. Esa escasez, si bien no afectó la legitimidad de la Iglesia, que seguía siendo “la máxima institución” moral y religiosa del nuevo país, sí tuvo consecuencias en su administración interna y en la vida cotidiana de sus ministros.<sup>7</sup> Fue justamente en este periodo de transformación que llegó a su fin la larga tradición de la capilla de música de la Catedral de México, que se vio obligada a adaptarse a la nueva realidad económica de la Iglesia y de la naciente sociedad mexicana.

A través de la revisión de las actas del cabildo que se encuentran en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, encontramos registros y testimonios que nos sirvieron de indicios para bosquejar el proceso de disolución de

3 “Del latín *minister*, el que ministra y sirve a otro. Este nombre lo tomaron los Prelados de algunas religiones por humildad y ejemplo”. Véase Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid: Impresor del Rey N.S, 1611), 550; disponible en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178994&page=1> (último acceso: 6 de junio de 2023).

4 Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante, ACCMM), *Actas de cabildo*, libro 75, fs. 2v-3v, 13 de febrero de 1838.

5 “Licencia con goce de sueldo por motivos de salud”; véase *Red Digital Musicat*, disponible en <http://musicat.unam.mx/red-ontologica/Glosario.php?search=p> (último acceso: 20 de mayo, 2023).

6 El 28 de diciembre, se firma en Madrid el Tratado de Paz y Amistad, con el que se reconoce la independencia de México.

Véanse Josefina Zoraida Vázquez, “Los primeros tropiezos”, en *Historia general de México*, t. 2, coord. Daniel Cosío Villegas (México: El Colegio de México, 1981), 744; y David Guerrero Flores y Emma Paula Ruiz Ham, *El país en formación. Cronología (1821-1854)* (México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2012), 145.

7 La palabra “ministro” refiere a cualquier trabajador que servía a la Catedral de México.

la capilla de música. Comenzando con una crisis económica que llevó a la necesidad de reestructurar los gastos, parece ser que, a razón de un necio tesorero que vio en el arte de los músicos un bien prescindible, la orquesta fue uno de los ramos que más sufrieron la crisis económica. Aunque estuvo desde un principio en la mira del cabildo, entre sus miembros nunca hubo consenso de su destino, lo que alargó su disolución entre indecisiones y postergaciones que finalmente empujaron a los músicos a abandonar sus plazas. Así empezó el juego de dimes y diretes entre el cabildo y los músicos que pretendemos narrar a continuación a manera de crónica.

Nuestra búsqueda comienza en 1837. Es en este momento cuando encontramos que en las actas del cabildo se habla de un arreglo económico general para reorganizar la administración financiera de la catedral, con el cual se pretendía solventar la precariedad por la que estaba pasando. Esta crisis manifestó síntomas en distintas áreas de la vida catedralicia; por ejemplo, en el Colegio de Infantes los primeros indicios se mostraron por la falta de indumentaria de los niños, pues se limitaron a la reposición de su vestimenta.<sup>8</sup> También rechazaron las solicitudes de ingreso de nuevos infantes, como el caso específico de un niño de Acapulco al que si bien no le negaron la entrada de manera inmediata, sí lo hicieron meses después.<sup>9</sup> En cuanto a los instrumentistas, el otorgamiento de plazas como las de oboe y violín se postergó con la excusa de que el supuesto “arreglo” se tenía que realizar antes

de proveer dichos nombramientos.<sup>10</sup> Incluso el rito litúrgico fue afectado, ya que se economizaron gastos en *mañitines*, fiestas y gratificaciones.<sup>11</sup> Este llamado “arreglo general de gastos”,<sup>12</sup> nombrado así en las actas, era un ajuste para todos los ramos; no obstante, el de la música mereció especial atención y fue al que ciertos miembros del cabildo quisieron dedicarse particularmente.<sup>13</sup> En lo concerniente al coro y la orquesta, el asunto quedó a cargo del chantre, algo esperado por la naturaleza de su cargo.<sup>14</sup>

Como en todo proyecto que busca consolidarse, el establecimiento de una fecha específica fue el primer paso. Así, pasada la fiesta de la Asunción –después del 15 de agosto–, el cabildo pretendía discutir cómo se llevaría a cabo dicho arreglo.<sup>15</sup> El 26 agosto de 1837 encontramos en las actas los primeros registros de la discusión, donde se plantearon posibles propuestas; primero, el cabildo presentó el total de gastos, cifra que excedió el presupuesto con que contaba la Fábrica. Tan sólo los gastos que comprendían a los capellanes, el coro, el Colegio de Infantes y la orquesta eran desbordantes.<sup>16</sup>

Ante tal escenario, era urgente administrar el dinero de la catedral y proponer acciones concretas para reducir gastos; por lo tanto, en esa misma

8 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, fs. 224- 224v, 28 de mayo de 1837.

9 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, f. 155v, 21 de marzo de 1837; libro 74, f. 160, 15 de abril de 1837.

10 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, f. 261, 16 de junio de 1837; libro 74, f. 280v, 27 de junio de 1837.

11 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, fs. 300v-301, 25 agosto de 1837.

12 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, f. 302, 26 de agosto de 1837.

13 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, f. 167, 19 de marzo de 1837.

14 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, fs. 299-299v, 11 de agosto de 1837.

15 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, f. 299, 11 de agosto de 1837.

16 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, f. 302, 26 de agosto de 1837.

reunión del 26 de agosto se presentaron sugerencias, aunque los miembros del cabildo no se pusieron de acuerdo en cómo llevar a cabo el nuevo presupuesto. Por un lado, el tesorero –posiblemente más consciente del aprieto económico– propuso medidas drásticas en distintos ámbitos musicales, y por el otro, miembros como el deán, el arcediano o el maestrescuela eran más mesurados ante la posibilidad de despedir a integrantes de la Iglesia y en lo que se refería a los recortes de sueldos; por ello, trataron de hacer entrar en razón al tesorero con respecto a sus radicales propuestas. Por ejemplo, en lo referente a los capellanes de coro, el tesorero dijo que su número debía ser reducido a ocho y que cada uno debía ganar doscientos pesos; este presupuesto se obtendría de la “obra pía” de Lorenzana, y aquello que restara, lo cubriría la Iglesia. No obstante, el maestrescuela contradujo su propuesta, ya que debido a todos los oficios en los que participaban, la cantidad de capellanes de coro no debía ser menos de doce ni podían ganar menos de trescientos pesos.<sup>17</sup>

Al final de la reunión, se escuchó la opción del maestrescuela y se acordó que los padres capellanes de coro tenían que ser doce –sin distinción de los de erección<sup>18</sup> o de Lorenzana<sup>19</sup>– y que su sueldo

se pagaría de lo que producía dicha fundación, del ramo de Fábrica y de la mesa capitular.<sup>20</sup> También, en relación con el coro, las enérgicas medidas del tesorero afectarían a librerros, guardalibros y asistentes de coro en reducciones de sueldo y cierre de plazas. Estas propuestas no fueron ejecutadas, las plazas no se cerraron ni las bajas de sueldo fueron tan extremas.<sup>21</sup> Por otro lado, el Colegio de Infantes no estuvo exento del escrutinio de este arreglo. Prácticamente lo querían extinguir –quedaban únicamente seis niños costeados por la Iglesia–, por lo que el deán objetó y propuso la discusión para otro cabildo, en el que finalmente acordaron que lo economizado en otras áreas sirviera para invertir en los infantes.<sup>22</sup>

En lo concerniente a la orquesta, las propuestas del tesorero fueron contundentes. Citando un fragmento del acta de cabildo del 26 de agosto de 1837, podemos constatarlo:

Se trató luego sobre la orquesta y el señor tesorero propuso que solamente la haya en las primeras solemnidades, cuya lista leyó su señoría: que, para ellas, podría ajustarse con algún profesor, determinándosele la clase de música que debía traer y su costo, según había computado su señoría sería cosa de 2 [mil] pesos y los aniversarios, quedando por consiguiente extinguida la capilla de esta Santa Iglesia.<sup>23</sup>

ponible en <http://www.musicat.unam.mx/actas/Glosario.php?search=c> (último acceso: 25 de mayo de 2023).

17 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, fs. 302-303, 26 de junio de 1837.

18 “Cargo u oficio que, en la catedral de México, designaba a los capellanes de coro establecidos en los estatutos de erección. En esos estatutos, que fueron el modelo para las demás catedrales novohispanas, se instituyeron seis capellanes, aunque su número varió en función de las necesidades y recursos de la catedral en cada periodo”; véase *Red Digital Musicat*, disponible en <http://www.musicat.unam.mx/actas/Glosario.php?search=c> (último acceso: 25 de mayo de 2023).

19 “Cargo u oficio que, en la catedral de México, tenía por función principal reforzar el canto litúrgico a cambio de un pago proveniente del capital legado por don Álvaro de Lorenzana en el siglo xvii”; véase *Red Digital Musicat*, dis-

20 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, fs. 302-303, 26 de junio de 1837.

21 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, f. 303, 26 de agosto de 1837.

22 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, fs. 303v-304, 26 de agosto de 1837; y fs. 304v-305, 29 de agosto de 1837.

23 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, fs. 303-303v, 26 de agosto de 1837.

Como se puede observar, este acontecimiento fue un hito en el principio de la disolución de la capilla de música, pues fue tanta la insistencia del tesorero en recortar gastos a costa de la orquesta, que propuso que sólo asistiera a ciertas solemnidades de gran importancia, donde no se podía prescindir de ella, pero funcionando como un servicio externo. Por ello, el tesorero propuso contratar a un “profesor” que sirviera como intermediario entre la catedral y los músicos externos. A él se le daría una lista de las especificaciones que necesitaba cada solemnidad, es decir, tipo de música y presupuesto con el que podía contar; y sería su tarea buscar a los músicos que pudieran colaborar con base en dichas determinaciones. Sin embargo, como se mencionó líneas arriba, las drásticas propuestas del tesorero no eran bien recibidas por otros miembros del cabildo, como el deán, quien expresó:

Los individuos de la orquesta de esta Santa Iglesia han servido en ella muchos años, la mayor parte de ellos por un corto sueldo, en el concepto de que su destino había de ser permanente. Que tenían un [derecho] a que se les auxiliase con sus respectivas asignaciones en sus enfermedades, y acaso también a la jubilación que muchos han disfrutado, por lo que juzgaba su señoría que el despedirlos no sería conforme a justicia ni a la caridad, aunque sí deberían sufrir la rebaja proporcionada a la escasez en que deben quedar todos los individuos y dependientes de la Iglesia.<sup>24</sup>

En otras palabras, el deán señaló las motivaciones por las cuales los músicos aceptaron trabajar

en la catedral a pesar de tener un sueldo bajo: plaza vitalicia, ayuda económica en caso de enfermedad y jubilación –derechos y prestaciones laborales que, sin duda alguna, el tesorero ya no pretendía solventar, proponiendo entonces que la catedral se deslindara de otorgar plazas a músicos instrumentistas, ya que implicaba pagarles una nómina y prestaciones fijas–; en ese sentido es que se plantea la extinción de la capilla de música, pues dentro de la catedral ya no habría plazas para los músicos; ellos trabajarían, empleando términos laborales actuales, como *freelancers*, recibiendo honorarios en una orquesta que ya no sería nunca más propia de la Catedral de México.

Aunque no hubo acuerdo ni resolución por parte del cabildo, los planteamientos de la reunión del 26 de agosto llegaron a los oídos de los músicos de la orquesta. Algunos de ellos, la llamada “facción de los rebeldes”,<sup>25</sup> descontentos por las descabelladas propuestas que afectarían radicalmente su vida laboral, decidieron no presentarse a tocar en la celebración del 30 de agosto, correspondiente a la fiesta de Santa Rosa de Lima.<sup>26</sup> Debido a tal suceso, el 7 de septiembre el cabildo se reunió “en pelícano”,<sup>27</sup> con el fin de informar sobre lo acontecido con los músicos “rebeldes” de la orquesta, y por temor a quedarse sin música para celebrar el aniversario de la independencia de México, se acordó otra reunión para el 11 de ese mes:

25 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 75, f. 141, 14 de enero de 1839.

26 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, fs. 308v-309, 14 de septiembre de 1837.

27 “Sesión del cabildo eclesiástico, extraordinaria y urgente, que se realiza fuera de los días establecidos para dicho fin”; véase *Red Digital Musicat*, disponible en <http://musicat.unam.mx/red-ontologica/Glosario.php?search=p> (último acceso: 25 de mayo de 2023).

24 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, fs. 303v, 26 de agosto de 1837.

[...] el señor tesorero dijo que, habiéndose retirado la mayor parte de los individuos de la orquesta de esta Santa Iglesia, era necesario tratar sobre qué se hacía para que la hubiera el próximo día 16 por ser fiesta nacional. Y se determinó se diese cédula para el lunes siguiente, trayendo el propio señor tesorero, como lo ofreció, razón del costo que podría tener, informándose al efecto de un inteligente.<sup>28</sup>

Llegó la fecha de la reunión convenida, y el tesorero informó sobre la tarea que le fue encomendada. Ciertamente, se buscó a “un inteligente” profesor intermediario que ofreció sus servicios para llevar a cabo la función del 16 de septiembre; éste sugirió, a manera de “paquetes”, tres opciones distintas de orquestación. Cada una tenía un costo y una oferta diferentes de músicos e instrumentos:

El primero, misa con orquesta completa de seis violines y demás instrumentos y voces correspondientes, siendo su costo 180 pesos. El segundo, misa con bugles y oboes, y las voces necesarias, por 130 pesos. Y el tercero, un *Te Deum* a toda orquesta, que dure el tiempo de una misa rezada, al modo que antiguamente se celebraban algunas misas de gracias, y su costo será de 110 pesos [...].<sup>29</sup>

Asimismo, cabe mencionar que también se le solicitó a Mateo Manterola –maestro de capilla en turno– que buscara los instrumentos y las voces necesarios para poder efectuar la celebra-

ción con música, aunque éste informó el mismo día que la tarea no le fue fácil, ya que no podía contar con los individuos de la orquesta de la catedral; por lo tanto, el acuerdo de la reunión fue negociar con el mencionado profesor el “paquete segundo”, por no más de cien pesos.<sup>30</sup>

Pasaron algunos días, y antes de la celebración de la Independencia –exactamente, el 14 de septiembre–, el tesorero expuso al cabildo que la facción de los músicos descontentos pidió perdón por retirarse de la fiesta de Santa Rosa. Manifestó que ellos argumentaron que dicha falta fue resultado de un “sentimiento equívoco” y que prometieron tocar “con el mayor esmero para su lucimiento” en la misa del 16 de septiembre.<sup>31</sup> Igualmente, presentó un escrito –a nombre de todos y firmado por el maestro de capilla– en el que se ratificó todo lo mencionado. Finalmente, el cabildo decidió perdonarles la falta, pero señaló que el plan de la reforma de gastos en todos los ramos de la Iglesia –el cual se formuló el 26 de agosto– seguía en pie.<sup>32</sup>

Mientras la reforma se concretaba, además de las duras medidas que se plantearon contra los músicos, el cabildo hurgó en las cuentas de Clavería para notificarle a la orquesta que tenían muchas deudas y, por lo tanto, se tenían que hacer ajustes en sus mesadas. Pareciera que para justificar la disminución del sueldo de los músicos –y en forma de represalia–, tomaban como pretexto el dinero que debían.<sup>33</sup> Al final decidieron pagarles

28 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, f. 307, 7 de septiembre de 1837.

29 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, fs. 307v-308, 11 de septiembre de 1837.

30 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, fs. 308, 11 de septiembre de 1837.

31 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, fs. 308v-309, 14 de septiembre de 1837.

32 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, fs. 309, 14 de septiembre de 1837.

33 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, fs. 309-309v, 19 de septiembre de 1837.

su sueldo acostumbrado por lo que quedaba del mes de septiembre, pero se les advirtió que pronto volverían las reuniones para el arreglo general de gastos.<sup>34</sup> Y así fue: el 30 de septiembre se presentó el plan de ahorro al cabildo y, entre todas las disposiciones que contenía, se determinó que, mientras se arreglaba la situación económica de la orquesta, ésta se reduciría a una cuarta parte de sus miembros en lo que se fijaba el número exacto de individuos que tendrían que participar. Además, también el número de funciones disminuiría; por ejemplo, ya no tocarían más en las misas de erección, de renovación o las dedicadas a la Santísima Virgen, entre otras.<sup>35</sup>

Es hasta el 12 de octubre que encontramos, en las actas que el tesorero presentó, una lista –la cual fue aprobada para entrar en vigor desde el 1º de noviembre– sobre la reducción de sueldos.<sup>36</sup> En este documento se advierte que el presupuesto de la orquesta se redujo de 7730 pesos a 2000, lo que representa un ahorro de más del 74%. Esto, en comparación con los ajustes en otros rubros relacionados con la música, fue desproporcionado; por ejemplo, en el caso de la campanera, su salario disminuyó de 400 a 365 pesos, es decir, el 8.75%.<sup>37</sup> Por otro lado, en el caso del maestro de canto llano, de 200 pesos que percibía terminó ganando 100, o sea que sufrió una fuerte rebaja del 50%, pero, aun así, no llega a compararse con la reducción desmedida

que enfrentó la orquesta.<sup>38</sup> Esto ocasionó una gran molestia, especialmente entre los músicos, quienes inconformes con estas medidas, solicitaron una audiencia extraordinaria a finales de octubre para discutir con el cabildo sobre su situación financiera.<sup>39</sup> El cabildo decidió entonces posponer, de noviembre hasta diciembre,<sup>40</sup> las rebajas de este arreglo –que afectarían a todos los ministros sin excepción– y tomar medidas cautelares en caso de que los músicos faltaran a las misas por descontento, como ya habían hecho anteriormente. Por ello, previnieron sustituir la música de la orquesta por la del órgano,<sup>41</sup> ya que al ser un solo intérprete, el costo era menor.

En el cabildo del 25 de noviembre se hizo lectura de dos escritos que venían de parte de los músicos. El primero era una solicitud grupal en la que una facción de la orquesta –suponemos que estaba conformada por los llamados “rebeldos”– pedía la cancelación del plan; mientras en el segundo, el maestro de capilla Mateo Manterola solicitaba, a título personal, que se excluyese su firma de la petición colectiva.<sup>42</sup> Esto nos demuestra que entre los propios músicos había desacuerdos en cuanto a la aceptación del arreglo económico. Si bien el cabildo tomó en cuenta sus peticiones, tanto grupales como individuales, en esa misma reunión el comisionado y el arcediano expusieron la importancia de llevar a cabo dicho plan, argu-

34 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, f. 301v, 22 de septiembre de 1837.

35 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, fs. 314v-315v, 30 de septiembre de 1837.

36 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, f. 324, 18 de octubre de 1837.

37 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, fs. 320v-321v, 12 de octubre de 1837.

38 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, fs. 320v-321v, 12 de octubre de 1837.

39 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, f. 341v, 31 de octubre de 1837.

40 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, f. 342v, 31 de octubre de 1837.

41 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, fs. 341v-342, 31 de octubre de 1837.

42 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, fs. 346-347, 25 de noviembre de 1837.

mentando que, en la ciudad de Valladolid –actual Morelia–, la capilla de música se había extinguido desde el año de 1810, en medio de la escasez posiblemente ocasionada por la explosión de la guerra de Independencia.<sup>43</sup>

Las tensiones provocadas por la inflexibilidad del cabildo respecto de las peticiones y necesidades de los músicos escalaron a un punto sin retorno cuando, el 1º de diciembre, los ya conocidos “rebelados” se declararon en huelga y anunciaron que no se presentarían a ninguna celebración, sin que esto significara que abandonaran sus plazas dentro de la orquesta de la catedral.<sup>44</sup> El retiro de los instrumentistas en época decembrina puso en jaque al cabildo y dejó sin música celebraciones tan importantes como las fiestas de la Purísima Concepción y la Virgen de Guadalupe, así como las misas de Navidad. Su desobediencia no fue pasada por alto: el cabildo los reprendió multándolos<sup>45</sup> y pretendió encontrar instrumentistas externos que cobrasen por función para suplirlos.<sup>46</sup>

El plan de conseguir a estos “músicos externos” fue más fácil de decir que de ejecutar, y en enero de 1838 le encomendaron a un músico llamado Eduardo Campusano organizar y dirigir una orquesta que pudiera celebrar las fiestas del mes.<sup>47</sup> Como ya mencionamos, no fue tarea fácil, y varias fiestas tuvieron que ser suspendidas por falta de

músicos dispuestos a presentarse.<sup>48</sup> Finalmente, después de tantas discusiones y malentendidos, en el cabildo del 13 de febrero de 1838 se presentó el plan de ahorro definitivo con el listado de sueldos para todos los ministros de la catedral, el cual quedó de la siguiente manera (cuadro 1):

**Cuadro 1. Lista de las reformas salariales propuestas por los señores de la comisión del arreglo general de gastos a los músicos que aún conservan su plaza en la catedral de México. \***

Coro	Costo
Primer apuntador, “bachiller” don José Zamora	800 pesos
Segundo apuntador, bachiller don Vito Manterola	370 pesos
Maestro de ceremonias, bachiller don José María López	490 pesos
Rector del Colegio de Infantes, bachiller don Miguel Ortiz	200 pesos
Bachiller don José Antonio Fuentes	300 pesos
Bachiller don Nazario Urbiola	300 pesos
Bachiller don José Bernardo Mendoza	200 pesos
Capellán de coro, bachiller don Antonio Delgado	300 pesos
Capellán de coro, bachiller don Pedro Rangel	300 pesos
Bachiller don Miguel Bordoy	300 pesos

43 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, fs. 346-347, 25 de noviembre de 1837.

44 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, fs. 350, 1º de diciembre de 1837.

45 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, f. 362v, 9 de enero de 1838.

46 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, f. 351v, 5 de diciembre de 1837.

47 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, fs. 367v-368, 17 de enero de 1838.

48 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 74, f. 368v, 18 de enero de 1838.

Coro	Costo
Capellán de coro, bachiller don José María Espino	300 pesos
Bachiller don Juan de Dios Mendoza	300 pesos
Bachiller don Anselmo Falcón	300 pesos
Bachiller don Toribio Casanova	150 pesos
Bachiller don Francisco Antonio Moreno	150 pesos
Don Feliciano Blanco	120 pesos
Don Juan Toribio Mendoza	120 pesos
Don José Rial	120 pesos
Don Vicente Santiestévan	120 pesos
Relojero, don Apolinario Sáenz	300 pesos
Pertiguero, don Mariano Cataño	500 pesos
Primer organista, don José Antonio Gómez	500 pesos
Asistente de coro, don José Leonardi	500 pesos
Maestro de capilla, don Mateo Manterola	230 pesos
Don Agustín Mendoza	500 pesos
Asistente de coro, don Faustino Romero	625 pesos
Asistente de coro, don Agustín Miranda	365 pesos
Asistente de coro, don Alberto del Rial	500 pesos
Jubilado, don Matías Trujeque	300 pesos
Cantor, bachiller don Francisco Javier Villagómez	120 pesos

Coro	Costo
Cantor, don José Sotero Jiménez	60 pesos
Portero, Alejandro Portillo	295 pesos
Campanera, doña Juana de Dios Rodríguez	365 pesos
Cristóbal Anaya	200 pesos
José Rivas	192 pesos
Mozo del ropero	192 pesos
Organero, don Francisco Pérez de Lana	400 pesos
Abogado y agente, licenciado don José María Casasola	600 pesos
<b>Suman los sueldos</b>	<b>18 894 pesos</b>

\* ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 75, fs. 2v-3v, 13 de febrero de 1838.

\*\* “Cargo u oficio de quien registra las faltas de los ministros en el coro”; véase *Red Digital Musicat*, disponible en <http://musicat.unam.mx/red-ontologica/Glosario.php?search=a> (último acceso: 6 de junio de 2023).

\*\*\* “Grado académico, el primero que otorgaba una universidad después de haber estudiado en alguna facultad. Era común que los sacerdotes contaran con grados académicos, pues eran uno de los medios más eficaces para ascender en la jerarquía eclesiástica. Los estatutos de erección de las catedrales novohispanas exigían el grado mínimo de bachiller para acceder a dignidades como la de arcediano o maestrescuela”; véase *Red Digital Musicat*, disponible en <http://musicat.unam.mx/red-ontologica/Glosario.php?search=b> (último acceso: 6 de junio de 2023).

Este listado es sustancial porque a partir de él se puede ver quiénes son las personas que aún tienen contrato en la catedral dentro del ramo de música. Todavía tienen sueldo y prestaciones algunos músicos jubilados, como Matías Triujeque; organistas, como José Antonio Gómez; asistentes de coro, como Alberto del Rial, Agustín Miranda, Faustino Romero y Luis Leonardi; capellanes de coro, como Antonio Delgado, José María Espino, Pedro Rangel y otros bachilleres; así como el maestro de capilla Mateo Manterola y músicos de voz, como José Sotero y Francisco Villagómez. Ya no hay registro alguno de pago a músicos instrumentistas: aquellos que se fueron a huelga en diciembre no fueron tomados en cuenta en este arreglo.

¿Terminarían haciéndose realidad las duras medidas propuestas por el tesorero en la reunión del 26 de agosto de 1837? El 15 de febrero de 1838 se dio una reunión muy importante en donde se pueden ver las determinaciones del cabildo para cambiar por completo lo que había sido la “tradicción” de la capilla de música. Se acordó un “nuevo plan de orquesta”; por un lado, se establecieron distintos tipos de “funciones” –grande, mediana y chica– en las que, dependiendo de su grado de “solemnidad”:<sup>49</sup> “se destinó cierto presupuesto para pagar a una determinada cantidad de músicos y, por otro lado, se contempló el papel de un

‘profesor’ intermediario que ayudó tanto a idear el plan, como a llevarlo a cabo”<sup>50</sup>

El 20 de febrero se trató de especificar cuáles serían las festividades y los aniversarios que corresponderían a cada tipo de función, dependiendo de su importancia o jerarquía.<sup>51</sup> Se comenzó a hacer un bosquejo que pasó a revisión del tesorero el día 21 de febrero;<sup>52</sup> no obstante, este llamado “arreglo de las funciones de orquesta”<sup>53</sup> siguió sin concretarse por mucho tiempo. Al menos encontramos que para el año de 1839 todavía se seguía tratando en el cabildo cuáles festividades ameritaban celebrarse con orquesta y qué presupuesto se les designaría según su jerarquía.<sup>54</sup> Sin embargo, ya desde marzo de 1838, a partir de los registros del ramo Clavería, damos cuenta del momento en que comienza a pagársele al instrumentista José Ignacio Triujeque para contratar músicos por “evento”.<sup>55</sup> Según los registros, hasta su muerte en 1850, él fue el “intermediario oficial” y director de esta “naciente orquesta” que se tuvo que adaptar a las nuevas necesidades y presupuesto de la catedral de México.<sup>56</sup> Con esta reciente figura mediadora,

49 Desde los estatutos de erección de la catedral se determinó cuáles eran las fiestas de primera clase; éstas eran los días de Nuestra Señora y apóstoles, San Juan Bautista, las tres pascuas del año –Navidad, Resurrección, Pentecostés– y Ascensión de Nuestra Señora. Véase: Lucero Enríquez Rubio, “El servicio de maitines en la Catedral de México: apuntes de historia y liturgia”, en Lucero Enríquez Rubio *et al.*, *Catálogos de obras de Música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, vol. III (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2019), 35.

50 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 75, fs. 5-5v, 15 de febrero de 1838.

51 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 75, fs. 7v-8, 20 de febrero de 1838.

52 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 75, fs. 8-8v, 21 de febrero de 1838.

53 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 75, f. 148, 14 de febrero de 1839.

54 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 75, f. 148, 14 de febrero de 1839; y libro 75, f. 155v, 21 de febrero de 1839.

55 ACCMM, *Clavería*, libro de Salidas 153 (Fábrica espiritual), f. 13, 3 de marzo 1838.

56 ACCMM, *Correspondencia*, caja 1, exp. 21, s/f, ca. 1850, en *Musicat*-Actas de cabildo y otros ramos. Base de datos de las catedrales de México, Puebla, Oaxaca, Guadalajara, Morelia y Mérida (en adelante, *Musicat*-Actas de cabildo), registro: MEX 93002445, en proceso de publicación; y ACCMM, *Correspondencia*, caja 1, exp. 21, s/f, ca. 1850, en *Musicat*-Actas de cabildo, registro: MEX 93002447, en proceso de publicación.

representada por Ignacio Triujeque, el papel del maestro de capilla ya no tenía cabida; por ello, el considerado “último maestro de capilla” Mateo Manterola decidió jubilarse, pues dos de los últimos tres cargos que tenía –cantor y maestro– ya no podía ejercerlos porque la orquesta se diluyó por los miembros que la componían, en sus propias palabras: “no conformándose con la reducción de sueldos a que obligaron vuestra señoría ilustrísima y las escaseces del fondo de Fábrica”.<sup>57</sup>

El 10 de julio de 1838 encontramos un registro que da cuenta de la extinción de la capilla de música y de su nueva forma de operar:

Se trató después el segundo punto de la cédula, y al efecto el señor presidente, como juez hacedor, hizo la proposición siguiente: “Habiendo disminuido en su mayor cantidad los ingresos que tenía antes el ramo de Fábrica, al paso que con la necesaria extinción de la orquesta se hace indispensable aumentar la remuneración del sochantre y de los organistas, y además pagar los músicos y cantores que vienen de afuera para la solemnidad debida, ordena el cabildo que los señores hacedores en unión con el señor tesorero formen un plan general de todas las festividades que deban celebrarse en esta catedral, con distinción de sus clases y tiempos u horas canónicas y con menuda expresión de los gastos que

Véase Lucero Enríquez Rubio, “Encrucijada de tradiciones, géneros y enunciados a modo: unos *contrafacta* del siglo XIX del archivo de música de la catedral de México”, en *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia*, coord. y ed. Lucero Enríquez Rubio (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 113-119.

57 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 75, fs. 35-35v, 2 de mayo de 1838; y libro 75, f. 38, 12 de mayo de 1838.

requieran; advirtiéndose que los aniversarios y misas, sin omitir nada de lo prevenido en sus fundaciones respectivas, se ha de economizar cuanto sea posible para aumentar así el haber de la Fábrica [...]”.<sup>58</sup>

Así, el año de 1838 fue el momento de quiebre, la culminación del proceso de disolución de la institución llamada “capilla de música”. Como narran los testimonios de algunos músicos que solicitaron favores al cabildo, la escasez en la que se vio inmersa la Iglesia llevó a una reforma económica que afectó a la orquesta, pues se consideró la música como un ramo de “menor importancia y necesidad”; por ello, los sueldos de los ministros que la conformaban se vieron mermados hasta el grado de sólo percibir una cuarta parte de lo que antes ganaban.<sup>59</sup> Supuestamente, no era la intención del cabildo terminar con las plazas y prestaciones de los músicos, pero fue tanta la presión que ejercieron hacia ellos, tantos los dimes y diretes entre los miembros del cabildo y los músicos, que se consumaron en el hartazgo y el abandono de las plazas de una pequeña facción. Quienes no se les unieron pudieron gozar de los beneficios que implicaba ser ministro de la catedral, como fue el caso del cantor José Sotero Jiménez, quien, para el año 1842, era el único músico de voz que todavía conservaba sueldo en la catedral.<sup>60</sup> Como se puede notar a través de esta crónica, se acabaron cumpliendo las medidas radicales del tesorero. A pesar de que varios miembros del cabildo se opusieron

58 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 75, f. 76v, 10 de julio de 1838.

59 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 75, fs. 140-141v, 14 de enero de 1839.

60 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 76, fs. 196v-197, 11 de enero de 1842.

a sus propuestas, la reforma de gastos llevó a una huelga que se suponía temporal y que devino, finalmente, en la desaparición de la capilla de música, pues la Catedral de México nunca volvió a tener orquesta propia.

### Abreviaturas

ACCMM: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México

### Fuentes documentales

ACCMM, *Actas de cabildo*, libros 74, 75 y 76.  
*Correspondencia*, caja 1, expediente 21.  
*Clavería*, libro de Salidas 153 (Fábrica espiritual).

### Fuentes impresas

Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Impresor del Rey N.S, 1611.

*Estatutos ordenados por el Santo Concilio III provincial mexicano en el año del señor MDLXXXV*. México: Imprenta de Vicente G. Torres, 1859.

Enríquez Rubio, Lucero, “Encrucijada de tradiciones, géneros y enunciados a modo: unos *contrafacta* del siglo XIX del archivo de música de la catedral de México”. En *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia*, coordinado y editado por Lucero Enríquez Rubio, 99-122 México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014.

Enríquez Rubio, Lucero, Drew Edward Davis, Analía Cherñavsky y Carolina Sacristán Ramírez. *Catálogos de obras de Música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, vol. III. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2019.

Guerrero Flores, David y Emma Paula Ruiz Ham. *El país en formación. Cronología (1821-1854)*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2012.

Vázquez, Josefina Zoraida. “Los primeros tropiezos”. En *Historia general de México*, t. 2., coordinado por Daniel Cosío Villegas, 735-818. México: El Colegio de México, 1981.

### Fuentes electrónicas

<http://bdh-rd.bne.es>

<https://mexicana.cultura.gob.mx>

<http://musicat.unam.mx/>

# Nuevos papeles y viejas necesidades: el organista y su repertorio ante la extinción de la capilla de música de la Catedral de México (1837)

**Lucero Enríquez Rubio**

*Instituto de Investigaciones Estéticas*

*Universidad Nacional Autónoma de México*

## Preámbulo

Hay en el *Archivo de música* del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante, ACCMM) un conjunto de expedientes que llaman la atención. Están encuadernados, en forma rudimentaria y bastante homogénea, con cartoncillo azul, a pesar de tratarse de unidades documentales de distintas épocas y de ser bastante diversas en lo relativo al papel, el formato, la tinta y la caligrafía con que están hechos sus manuscritos. Sin embargo, todos los expedientes contienen misas para dos voces y una línea de bajo para órgano escritas en notación moderna con compás. Las voces, v1 y v2, proceden en paralelismo al unísono o a la octava en las secciones que muestran el epígrafe “Coro”; en aquellas con el epígrafe “Duo” predominan las terceras y sextas paralelas. El bajo está cifrado, aunque no en forma sistemática. Estas características nos llevaron a denominar este conjunto de expedientes como “el universo azul”. Además del cartoncillo de dicho color que lo distingue, lo verdaderamente importante es que se trata de un repertorio que permite realizar con música misas para todo el año teniendo sólo un organista-cantor y un sacerdote oficiante, algo por demás digno de llamar la atención porque no se

trata de obras escritas para una parroquia rural, sino para la catedral metropolitana de México.

Ya mirado de cerca, es posible trazar líneas en este universo de expedientes; una corresponde a los años y/o periodos en que es posible datar las obras: 1832-1850, 1849 y 1895-1897. Otra es la que nos lleva a la presencia autógrafa del organista y compositor José Antonio Gómez (1832-1850) como compilador de obras anónimas y de otros autores (*ca.* 1832-1835), y a su presencia indirecta, digamos, a través de copias hechas de sus propias obras (1897) o de otras que él compiló (1895). Finalmente, la última línea es la que vincula este universo con las fuentes de que disponemos: una “Colección sobre fabordones” (anteriores a 1832), la *Guía del organista* (1832-1835), el libro de coro v22 (1849) de la *Librería de cantorales de la Catedral de México*, un inventario de 1874, el *Cuaderno del organista* (1895) y los “papeles de música” que contienen los propios expedientes.

Al trazar todas esas líneas descubrimos tres constelaciones (cuadro 1). La primera está muy incompleta, porque sólo tiene tres de ocho misas sobre fabordones. Todas son obras de José Antonio Gómez y probablemente fueron escritas antes de 1832. Será la primera que trate porque me lleva al papel del organista y sus “papeles de música”. La

**Cuadro 1. Constelaciones del universo azul**

	<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Signatura</b>	<b>Guía y Mss, ca. 1832-1850</b>	<b>Cantoral v22 1849</b>	<b>Cuaderno 1895</b>	<b>Mss. 1897</b>
Constelación 1: colección sobre “fabordones”	Gómez	<i>Misa de primer tono</i>	A1471a	V1, V2 (autógrafas)			V1, V2 (copista A. R.)
	Gómez	<i>Misa de segundo tono</i>	A1472	V1, V2, org (autógrafas)			V1, V2 (copista A. R.)
	Gómez	<i>Misa de quinto tono</i>	A1473	Guion (autógrafa) [V1, V2, org]			
Constelación 2: inventario de 1874	Castillo	<i>Misa de sexto tono</i>	A0735	org (¿autógrafa?)			V1, V2 (copista A. R.)
	Gómez	<i>Misa de quinto tono</i>	A0785	V1, V2, guion [V1, V2, org] (autógrafas)			V1, V2 (copista A. R.)
	Gómez	<i>Misa de cuarto tono</i>	A0787a	—			V1, V2 (copista A. R.)
	Gómez	<i>Misa de sexto tono</i>	A0789	V1, V2, org (autógrafas)			V1, V2 (copista A. R.)
	Gómez	<i>Misa de octavo tono</i>	A0791	V1 (autógrafa)			V1, V2 (copista A. R.)
	Rosete	<i>Misa de sexto tono</i>	A0924	V1, V2, org (autógrafas)			org (copista A. R.)

segunda está conformada por seis misas y tiene como sol un fragmento de inventario de libros de coro de alrededor de 1874,<sup>1</sup> en cuya última sección –dedicada a “papeles”– se mencionan,

en un apartado subtítulo “Misas de canto figurado”,<sup>2</sup> las seis misas identificadas por título y

1 Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante, ACCMM), *Inventarios*, libro 15, f. 15.

2 El término “canto figurado” se emplea para designar el canto monofónico de la Iglesia católica escrito con figuras que representan valores rítmicos definidos. A esta forma de notación se le llama también “mensural” y puede ser cuadrada, redonda, negra o blanca.

	Autor	Título	Signatura	Guía y Mss, ca. 1832-1850	Cantoral v22 1849	Cuaderno 1895	Mss. 1897
Constelación 3: • <i>Guía del organista</i> A2209 (ca. 1832-1835)  • Cantoral v22 (1849)  • <i>Cuaderno del organista</i> A0741 (1895)	Anónimo	<i>Misa del Santísimo del quinto tono</i>	A0741l v22		ff. 024V-037R “canto figurado”	V1, V2, B+org	
	Anónimo	<i>Misa de Nuestra Señora</i>	A2209.01 A0741g v22	B+org	ff. 037R-050R “canto figurado”	V1,V2, B+org	
	Anónimo	<i>Misa de sexto tono del ritual</i>	A2209.02 A0741k v22	B+org	ff. 050-063 “canto figurado”	V1, V2, B+org	
	Marcos y Navas	<i>Misa de quinto tono</i>	A2209.10 A0741e v22	B+org	ff. 088R-100V “canto figurado”	V1, V2, B+org	
	Anónimo	<i>Misa romana</i>	A2209.11 A0741d	B+org		V1, V2, b+org	
	Cruze-laegui	<i>Misa solemne en fa menor (de segundo tono)</i>	A2209.16 A0741a	B+org		B+org	
	Cruze-laegui	<i>Misa de quinto tono</i>	A2209.18 A0741b	B+org		B+org	
	Cruze-laegui	<i>Misa chica de sexto tono</i>	A2209.19 A0741c	B+org		V1, V2, B+org	
	Anónimo	<i>Misa de Ángeles</i>	A0741m			B+org	

autor, con observaciones como “muy maltratada” y “en estado regular”. Estas obras pudieron haber sido escritas entre 1832 y 1850 y vueltas a copiar en 1897 por un copista cuyas iniciales son A. R.

La tercera constelación gira en torno a una *Guía del organista*,<sup>3</sup> probablemente escrita entre 1832 y 1835, que genera o ¿inspira?, cual lunas secundarias, cuatro misas incluidas en un libro de coro

de 1849,<sup>4</sup> así como ocho misas contenidas en una colección de colecciones que hemos nombrado *Cuaderno del organista*,<sup>5</sup> escrito en 1895.

En una interpretación sumaria y en relación con el repertorio mencionado, podría decirse que José Antonio Gómez escribió la constelación 1 antes de 1832 y participó de manera mayoritaria en la constelación 2 entre 1832 y 1850 –ambas constelaciones integradas con copias autógrafas o de otros compositores–; después, como estrella solitaria e incómoda, tenemos el libro de coro v22 fechado en 1849, de origen conventual, que no fue hecho en la catedral ni para ella, pero contiene obras que concuerdan con dos de las fuentes catedralicias. La tercera constelación fue fruto de la necesidad de ¿renovar?, ¿ampliar? el repertorio, por medio de la copia, en 1895, de obras compiladas por José Antonio Gómez en la Guía y, en 1897, con nuevas reproducciones de obras de las constelaciones 1 y 2, escritas por José Antonio Gómez y otros autores cincuenta años antes. Este resumen puede verse de manera esquemática en el cuadro 1.

### El instrumento de las constelaciones

Parecería un destino en capicúa, donde un inicio y un final igualmente precarios se tocan y confunden. Me refiero a si miramos en una gran retrospectiva espaciotemporal la famosa imagen del *Psalter, Use of Sarum* (“*The Rutland Psalter*”) (fig. 1), que ha permitido sustentar cuándo empezó a usarse un teclado accionado por las dos manos del ejecutante,<sup>6</sup> e imaginamos al organista de la



Figura 1. *The Rutland Psalter*, ca. 1260.  
Biblioteca Británica, MS 62925.

catedral de México en 1837, año en que deja de existir su capilla de música debido a problemas económicos, políticos y culturales derivados de la revolución de Independencia.

En ese inicio lejano y en este final cercano nos encontraremos con una persona tocando el teclado de un instrumento que gracias a su construcción permite una afinación precisa, que no depende de la habilidad del instrumentista, como en el caso de un instrumento de cuerda o de aliento. Un individuo que está frente a un teclado oprimiendo y soltando las teclas –una acción relativamente sencilla que no requiere gran técnica y que pone en movimiento el mecanismo tecla-jalador-corredera-depósito de aire-secreto-tubos–,<sup>7</sup> haciéndolas sonar gracias al aire proveniente de los fuelles. Un teclado que puede producir más

4 Catedral de México (en adelante CM), *Librería de cantorales*, v22.

5 ACCMM, *Archivo de música*, A0741.

6 Willi Apel, *The History of Keyboard Music to 1700*, trad. Hans Tischler (Bloomington/Londres: Indiana University

Press, 1972), 15.

7 Se denomina “secreto” a la consola donde se insertan los tubos a los que llega el aire –que insufla los fuelles al depósito– y que se distribuye mediante un mecanismo complejo de jaladeras y correderas.

de dos sonidos de forma simultánea, cuya intensidad sonora les permite ser escuchados en espacios amplios. Un instrumento de música que puede duplicar, acompañar o suplir voces sin detrimento de la música. En fin, un instrumento muy útil para rudimentarios inicios o precarios finales, y más si es tocado por un cantor: tendremos entonces que una sola persona, además del oficiante –y de quien o quienes accionan los fuelles del órgano–, puede desplegar el contenido litúrgico-musical de un servicio completo como la Misa.

¿Y qué clase de música puede hacerse en esas circunstancias? Al responder esta pregunta, una vez más, inicios y finales se tocan. Las discusiones académicas más razonables sobre la influencia que tuvo el órgano en el surgimiento de la polifonía occidental parten de las iconografías de instrumentos tocados por dos personas, como en la representación del *Salterio de Utrecht* (fig. 2), que aun cuando se basa en arquetipos bizantinos anteriores, refleja los instrumentos que parecen haber prevalecido durante el periodo carolino.<sup>8</sup>

Es viable inferir que el resultado sonoro de ese instrumento monofónico, pero tocado “a cuatro manos”,<sup>9</sup> fueran díadas –cuartas y quintas paralelas donde la *vox principalis* es el canto litúrgico que lleva la primera voz, y la *vox organalis* es la voz añadida o segunda–, ambas procediendo lentamente –debido a la dificultad mecánica de activar-desactivar la entrada de aire al tubo–, nota contra nota, generando intervalos simultáneos llamados “perfectos” –unísono, octava, quinta y cuarta, que son los primeros armónicos naturales que produce todo cuerpo elástico en vibración–,

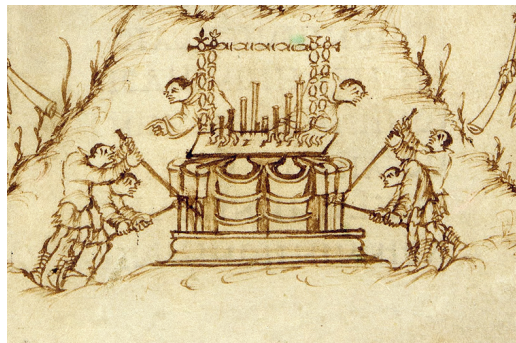


Figura 2. Representación de un órgano en el salmo 149. *Salterio de Utrecht*, ca. 850. Biblioteca de la Universidad de Utrecht. Disponible en <https://psalter.library.uu.nl>.

en correspondencia con los principios teórico-prácticos contenidos en la *Schola enchiriadis* y la *Musica enchiriadis*,<sup>10</sup> importantes tratados anónimos escritos en el siglo IX. Esta textura de nota contra nota, de intervalos perfectos y esporádicas terceras y sextas, característica de los inicios rudimentarios de la polifonía en Centroeuropa, es la que encontramos en las misas del universo azul de la Catedral de México. En mi opinión, esta práctica rudimentaria fue impuesta por las circunstancias, no elegida por gusto o en seguimiento de alguno de los movimientos europeos que, desde 1811 con Choron y a todo lo largo del siglo XIX, iniciaron una vuelta al pasado litúrgico y estético del canto

8 Apel, *The History of Keyboard Music*, 21.

9 Una mano abre el tubo, deslizando o jalando –vertical u horizontalmente– una *lingua*, y otra lo cierra, empujándola en sentido contrario.

10 Resulta de utilidad la consulta de una publicación reciente: Pablo Massa, “*Musica y Scolica Enchiriadis*. Hacia una representación icónica del espacio sonoro en dos tratados musicales carolingios”, *Anuario Musical*, núm. 77 (enero-diciembre de 2022): 29-49. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2022.77.03> (último acceso: 29 de mayo de 2023).

gregoriano.<sup>11</sup> En el caso de la Catedral de México, esa práctica rudimentaria que muestran las constelaciones estuvo normada por la precariedad, tanto económica –recursos humanos, materiales y financieros– como musical –autores, intérpretes, tradiciones agotadas–; una precariedad que caracterizó su vida musical y que se inició a partir de la jubilación del último maestro de capilla, Antonio Juanas, en 1815.

Los años en que nacen las constelaciones del universo azul (1832-1835, 1849-1850, 1895-1897) las hacen más o menos contemporáneas de varios de los movimientos histórico-estilísticos que he mencionado –1830, en Francia: las primeras aportaciones históricas, teóricas y prácticas de la abadía benedictina de Solesmes; 1869, en Alemania: el “cecilianismo”, que intentó recuperar la sobriedad y sencillez de la música litúrgica como reacción al romanticismo operístico–, pero nada más. Su precariedad se debe a otros factores. La predominancia de José Antonio Gómez a lo largo de sus treinta años de vida como organista activo de la catedral –y de otros tantos años *post mortem* a través de las copias de sus obras– es una manifestación de esa precariedad. La falta de músicos formados en la tradición de la música catedralicia es otra. Excede el propósito de este artículo abundar sobre otros factores;<sup>12</sup> señalo únicamente que este repertorio, nacido del órgano y para el órgano, es una muestra de ella, y aunque a veces el resultado sonoro parezca el de una obra “en canto figurado” –que desde el siglo XVI y hasta finales del XIX se usó en la catedral

de México–,<sup>13</sup> la música de las constelaciones fue escrita en notación moderna, para el órgano, y no en “canto figurado” para las voces: el organista-cantor, un solo hombre, se hacía cargo de toda la música necesaria para la celebración de la Misa.

### La primera constelación: el organista y sus “papeles de música”

En las portadas existentes de esta constelación se menciona que se trata de una “Colección de 8. Misas Sobre los 8 Favordones del Canto/ llano”,<sup>14</sup> de la que sólo tres se encuentran en el ACCMM: las misas 1, 2 y 5.<sup>15</sup> Son manuscritos autógrafos para la primera voz, la segunda voz y el órgano –en adelante V1, V2, org– que, por su estado de deterioro, pudieron haber sido escritos antes de 1832.<sup>16</sup> A las obras o les falta el guion [org+V1+V2] (A1471, por ello es obra incompleta) o ambas voces (A1473); la única que tiene todas las partes es A1472. En 1897, las reprodujo un copista cuyas iniciales son A. R. Las unidades documentales de cada obra, en una primera revisión, resultan difíciles de entender; una vez detectado

13 Véase la nota 2.

14 ACCMM, *Archivo de Música*, A1472: “[guion, f. 1r:] N.2/ Colección de 8 Misas, sobre los 8. favordones/ del Canto=llano;/ Compuestas por/ J.e Ant.o Gomez/ Misa de Segundo Tono”.

15 ACCMM, *Archivo de Música*, A1471a, A1472 y A1473, respectivamente.

16 “[...] así la habilidad de Gomez como haber éste hecho varias piezas para el obligado del órgano”: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 72, f. 313, 10 de enero de 1832; disponible en *Musicat*-Actas de cabildo y otros ramos. Bases de datos de las catedrales de México, Puebla, Oaxaca, Guadalajara, Morelia, Mérida y Durango (en adelante, *Musicat*-Actas de cabildo), <http://www.musicat.unam.mx>, MEX40000420 (último acceso: 5 de junio de 2023). Podría tratarse de esas misas. En las constelaciones a las que me he referido, en las misas escritas sobre “los fabordones del canto llano” la línea del órgano (b), además de estar cifrada, es claramente instrumental, incluso un tanto virtuosista.

11 Así suele nombrarse el canto monofónico de la iglesia católica.

12 Sugiero consultar el número 13/14 de *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*, dedicado a la música en las catedrales de México en el siglo XIX: disponible en [musicat.unam.mx/Cuaderno/C13-14.html](http://musicat.unam.mx/Cuaderno/C13-14.html).

Figura 3. Parte de órgano con cifras para acompañar a las voces y epígrafe para la intervención solista de dicho instrumento, copiada por Gómez. ACCCM, Archivo de música, A0735. Fotografía: Salvador Hernández Pech.

el periodo en que las partes fueron copiadas, se pueden agrupar e identificar los faltantes. No es posible saber si algún día esa colección de ocho misas estuvo completa. En uno de los catálogos de obras de Gómez, John Lazos registra o menciona las misas 3, 4 y 5, resguardadas en el Archivo Histórico Musical de la Parroquia del Sagrario, de la Catedral de Tulancingo.<sup>17</sup> Lo propio acontece con

las misas números 1 y 2 que se encuentran en el Fondo Reservado del Conservatorio Nacional de Música.<sup>18</sup> Por inconsistencias metodológicas y falta de información en los registros, no es posible determinar el grado de concordancia que hay con las del ACCMM –es decir, si son copias o

17 John G. Lazos, *José Antonio Gómez y Olguín (1805-1876) y su Catálogo musical: un acercamiento a la práctica musical del México decimonónico* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo Nacional para la Cultura y las

Artes, 2016), 213. La *Misa N.º 3* tiene en ese catálogo la signatura AHM-PSCT: SA-GJ-02-12 | RISM: 120000121.

18 Lazos, *José Antonio Gómez y Olguín*, 243-245. Signaturas: FR-CNM: 1085-55-1093.1 | RISM: 120000600 (*Misa N.º 1*), FR-CNM: 1085-55-1093.2 | RISM: 120000601 (*Misa N.º 2*).

versiones– ni tampoco la temporalidad o datación de los documentos.<sup>19</sup>

En los manuscritos del *Archivo de música*, las partes de v1, v2 y los guiones muestran, al final de algunas secciones, los epígrafes “org.” y “organo”; esto indica la intervención del órgano solo, sin voces, siguiendo la práctica *alternatim*.<sup>20</sup>

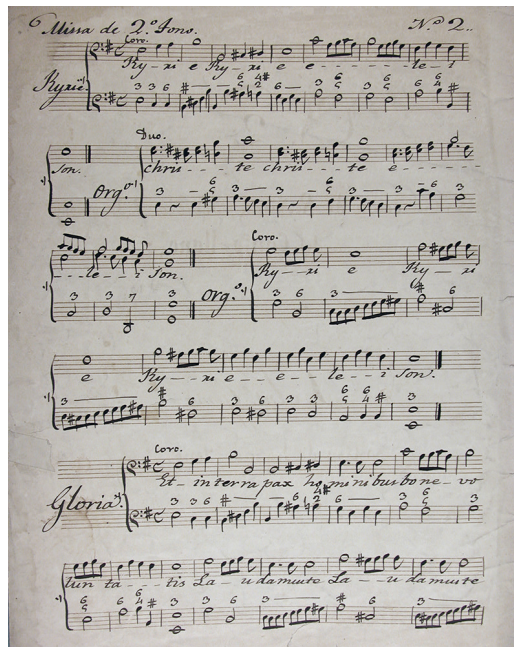
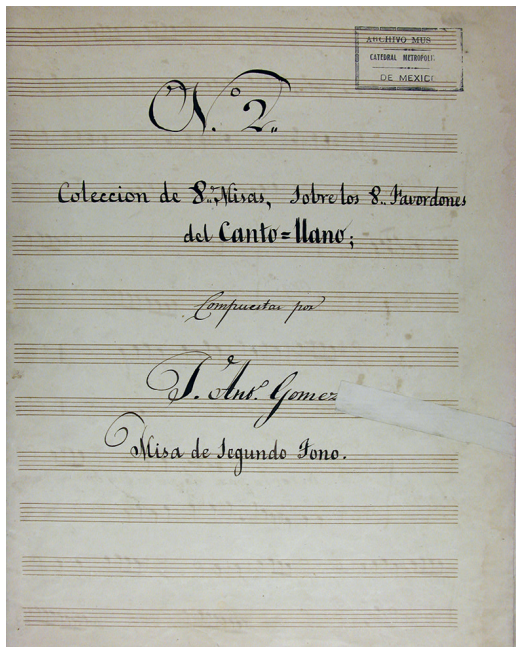
Esas intervenciones podían ser sencillas improvisaciones o pequeñas composiciones más elaboradas (fig. 3). Al respecto, me parece interesante mencionar que en el más reciente catálogo de Lazos está registrado un “Juego de Verzos/ para Organo sobre/ los 8 favorrones,/ Compuestos por/ J. Ant.o Gomez/ En Mej.co Año de 1843”.<sup>21</sup> Acerca de esa obra, quisiera recalcar dos cosas: el título y el año del manuscrito, y el hecho de que no se encuentre en el archivo de la Catedral de México. Por lo que hace al título y el año de ese autógrafo, ambos son relacionables con las misas citadas en el párrafo anterior (fig. 4a), y parecen contestar lo que indican los epígrafes “org.o” y que se ob-

servan en la fig. 4b. Por lo que hace a la música, las fotografías del manuscrito que presenta Lazos permiten ver que, efectivamente, estos “Verzos”, fechados por su autor en 1843 y resguardados en el archivo del Colegio de Vizcaínas, son pequeñas composiciones. No me parece irracional suponer que hubiesen sido escritas en función de las misas creadas años antes, entre 1832 y 1835. En ese entonces, hubo una crisis de edad y enfermedades entre los organistas de la catedral que le permitió a Gómez ir ascendiendo poco a poco, en parte por méritos –como escribir esas misas, la *Guía del organista* y otras misas para voces y órgano–, y en parte también por artimañas que podrían interpretarse como chantajes al cabildo.<sup>22</sup>

Este personaje ejercía funciones de tercer organista de la catedral de México en enero de 1827.<sup>23</sup> En enero de 1832 pasó a suplir al segundo organista, por lo que solicitó un aumento de

- 19 En la descripción de la *Misa N.º 3*, Lazos escribe: “Este manuscrito incluye la ‘Misa de 4º Tono’ y la ‘Misa de Quinto Tono’. En la Misa de Quinto Tono, la melodía del Credo es similar al Gloria. En la parte inferior del 5º folio de la parte de la Voz y org se lee: ‘Feb. 10 de 864’; y en la parte inferior del 2º folio se lee: ‘Feb. 17 de 864’. La Misa de Quinto Tono también se encuentra en el ACCMM: AM1287 [C]; A1473”; Lazos, 213.
- 20 Por *alternatim* se conoce a la práctica de alternar en los servicios –misas y oficios– la música en canto llano con la polifonía o con la música instrumental o con el órgano, muy recurrida en la tradición hispánica y, por ende, en la Catedral de México.
- 21 John G. Lazos, *Catálogo del Acervo Musical del Colegio de Vizcaínas* (AMCV) (México: Secretaría de Cultura/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2017), 33. Disponible en <https://colegiovizcainas.edu.mx/wp-content/uploads/2019/08/2019-Catalogo-del-Acervo-Musical-del-Colegio-de-Vizca%C3%81nas-2.pdf> (último acceso: 4 de junio de 2023). La obra tiene la signatura E26-T1-v16 | RISM 120000515.

- 22 Véanse las actas de cabildo del periodo que abarca de diciembre de 1832 a febrero de 1833: registros MEX40000499, MEX40000517 y MEX40000526, en *Musicat*-Actas de cabildo, disponible en <http://www.musicat.unam.mx> (último acceso: 11 de junio de 2023).
- 23 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 71, f. 238, 18 de enero de 1827: registro MEX32000703, en *Musicat*-Actas de cabildo, disponible en <http://www.musicat.unam.mx> (último acceso: 5 de junio de 2023). Tendría 22 años y no 15, como escribe Lazos: “un adolescente de apenas 15 años, ya servía como tercer organista de la Catedral Metropolitana”. Véase Lazos, *José Antonio Gómez y Olguín*, 1. Lazos, quien desde 2009 se ha ocupado de José Antonio Gómez y ha catalogado obras suyas, proporciona sin dudar la fecha de su nacimiento: 21 de abril de 1805. Sin embargo, no proporciona documentación alguna que la sustente; ¿de dónde la habrá obtenido? Véase John G. Lazos, “José Antonio Gómez’s *Yvitorio*, *Himno* y 8 *Responsorios*: Historical Context and Music Analysis of a Manuscript”, tesis de doctorado (Université de Montréal, 2009), 34; disponible en <https://www.academia.edu/63842372> (último acceso: 3 de junio de 2023). Es notable que los registros de cuatro hermanos suyos sí están documentados en <https://www.familysearch.org/search/all-collections>.



Figuras 4a y 4b. Portada y primer folio del guion de una de las misas “sobre fabordones”. ACCMM, Archivo de música, A1472. Fotografía: Salvador Hernández Pech.

salario. En apoyo a esta petición, el chantre hizo mención tanto de su “habilidad” como de haber “hecho varias piezas para el obligado del órgano”.<sup>24</sup> Casi de inmediato renunció y volvió a ser admitido, ya como primer organista, en 1835.<sup>25</sup> Dos años después de este nombramiento entró en crisis la situación de la capilla de música, según escriben

Amaranta Trujillo y Diana Hernández Villa en el artículo “Entre dimes y diretes” que precede a este texto. Para 1843, la capilla de música ya no existía: desde 1838, los instrumentistas eran contratados por evento,<sup>26</sup> y la mayor carga de trabajo había re-

24 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 72, f. 313, 10 de enero de 1832, registro MEX40000420, *Muscat-Actas de cabildo*, disponible en <http://www.musicat.unam.mx> (último acceso: 5 de junio de 2023).

25 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 73, f. 273, 17 de julio de 1835, registro MEX40000702, *Muscat-Actas de cabildo*, disponible en <http://www.musicat.unam.mx> (último acceso: 5 de junio de 2023).

26 Es el “plan de orquesta” sobre el que escriben Amaranta Trujillo y Diana Hernández Villar en el artículo “Entre dimes y diretes”, en este número de *Cuadernos*. José Ignacio Triujillo fue quien actuó como intermediario entre el cabildo y los músicos. Véase Lucero Enriquez Rubio, “Encrucijada de tradiciones, géneros y enunciados a modo: unos *contrafacta* del siglo XIX del archivo de música de la catedral de México”, en *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia*, coord. y ed. Lucero Enriquez Rubio (México: Universidad Nacional

caído, desde 1837, en los organistas, como consta en actas.<sup>27</sup> Los eventos correspondían a servicios para las festividades de primera clase;<sup>28</sup> para las misas matutinas, conventuales o dominicales, que no coincidieran con la celebración de alguna de esas festividades, se usaría el repertorio de misas de las que he llamado constelaciones. Son indicativos tanto la existencia de los manuscritos muy gastados y deteriorados que aún sobreviven –y que, por lo antes dicho, pueden datarse entre 1835 y 1850–, como el hecho de que la mayoría de ellos se haya vuelto a copiar en 1897. Los títulos dados a esas misas –“del ritual”, “de octavo tono”, “romana”– indican que eran del “uso” de la catedral.<sup>29</sup> Los versos para ser intercalados en las secciones de las misas darían algo de lustre al servicio. Los versos contenidos en el manuscrito autógrafo de Vizcaínas muestran pequeñas obras bastante elaboradas que cumplirían muy bien con esa función.

Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 113-119.

- 27 El largo texto de un acta, basado en una petición escrita de Gómez, es por demás ilustrativo: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 75, ff. 140-141v, 14 de enero de 1839, registro MEX40000914, en *Musicat-Actas de cabildo*, disponible en <http://www.musicat.unam.mx> (último acceso: 5 de junio de 2023).
- 28 Por servicio me refiero a la misa o alguna de las horas del Oficio Divino –en especial las llamadas horas mayores: *visperas*, *maitines*–; las fiestas de primera clase eran la Navidad, la Epifanía, la Pascua de Resurrección, la Ascensión, Pentecostés, *Corpus Christi*, la Natividad de San Juan Bautista, San Pedro y San Pablo, la Asunción. Todos los Santos, la fecha de la Dedicación de la iglesia y la del o la titular de ésta. La Catedral de México tuvo dos dedicaciones: el 2 de febrero de 1656 y el 22 de diciembre de 1667; su titular era y sigue siendo la Virgen María, en su advocación de la Asunción.
- 29 La noción de “uso” abarca todos los aspectos corporativos del culto y se extiende al ámbito social, más allá de lo estrictamente litúrgico. Denomina las variantes locales derivadas de costumbres y necesidades de una región o de una diócesis que constituyen su “uso” particular.

Vuelvo ahora al otro aspecto que me parece digno de atención en relación con esos versos: el que no se encuentren en el *Archivo de música* de la catedral. Impresos o manuscritos, esos versos, así como las obras para órgano de creación propia o de otros autores, eran los “papeles de música” del organista, los cuales contenían la música escrita que, además de las improvisaciones, estaba obligado a tocar en los servicios; eran de su propiedad, para su uso personal, no le pertenecían a la catedral como las que el maestro de capilla escribía y ordenaba copiar para la capilla de música. Estimo que, por ello, no se han encontrado, hasta ahora, obras de órgano en los archivos de música catedralicios, salvo dos excepciones. La primera la constituyen los “Versos para órgano”, también de José Antonio Gómez, resguardados en la Catedral de Morelia y transcritos por un copista profesional.<sup>30</sup> Técnicamente, son más elaborados que los del archivo de Vizcaínas y fueron registrados de manera sofisticada, como se observa en la imagen que proporciona Laura Carrasco. La otra excepción es el “Cuaderno de tonos de maitines” que se encuentra en el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Oaxaca, signatura 50A.65,<sup>31</sup> el cual tiene un nombre anotado en la portada que no se sabe si corresponde a la dueña o a la autora. La tipología de su contenido se inserta claramente en la de los versos hasta ahora mencionados en este artículo.

- 30 Laura A. Carrasco Curíntzita, “José Antonio Gómez’s Versos para Órgano (Section I): A Practical Guide for Performance”, tesis de doctorado (University of North Texas, 2013), 25; disponible en [https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/medtc283837/m2/1/high\\_res\\_d/dissertation.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/medtc283837/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf). Al respecto, ni Carrasco Curíntzita ni Lazos han tenido oportunidad de estudiar este manuscrito en forma cabal, por lo que no es posible dar mayores datos al respecto.
- 31 Véase Calvert Johnson, ed., *Cuaderno de tonos de maitines de sor María Clara del Santísimo Sacramento* (Carolina del Norte: Wayne Leupold Editions, 2005), xiii.

¿Por qué la localización de esos dos manuscritos es una excepción? En las constituciones que fray Juan de Zumárraga sometió a la aprobación real y papal para la erección de la Catedral de México, estableció los cargos y oficios que requeriría la nueva sede episcopal. Al considerar las pobreza de la incipiente diócesis, dispuso el carácter temporal de algunos recortes en el número de dignidades, canónigos, racioneros y empleados; sin embargo, claramente especificó el nombramiento de un organista, el cual “tendrá obligación de tocar los órganos en los días festivos, y en otros tiempos por disposición del prelado o del Cabildo”.<sup>32</sup> El maestro de capilla y los cantores no estaban incluidos en los “Estatutos de erección”. Al respecto, Zumárraga escribió en una carta dirigida al emperador Carlos V el 17 de abril de 1540:

[...] y los oficiales que la erección no nombra, que la iglesia tiene, con los salarios que les da, son: [...] al maestro de capilla sesenta, y a los cantores y a dos capellanes cada [uno] treinta [...]. Y todos son pesos de minas de a cuatro ducados e cincuenta maravedís.<sup>33</sup>

Se observa, entonces, que desde esos tiempos inmemoriales, los organistas de la catedral tenían rango y función distintos y separados del resto de los cantores e instrumentistas, esto es, de la capilla de música y su maestro. En mi opinión, ahí reside el hecho de que no se encuentren obras para órgano en los archivos de las catedrales. Los

versos que resguarda el *Archivo de música* de la catedral de México son para instrumentos, no para órgano.<sup>34</sup> El órgano obligado de A0690c, de José Manuel Aldana, deriva de una obra vocal con acompañamiento de orquesta –dos violines, dos clarinetes, dos cornos, timbales, órgano y bajo instrumental– que Miguel Campo Marín arregló para sustituir la orquesta por un órgano obligado. En estricto sentido, estos versos no responden a la tipología de los que he tratado aquí: “Aldana puso música al texto íntegro de un himno en estrofas de cuatro versos heptasilabos cada una, del escritor Sartorio. Aldana las agrupó de tres en tres intituyendo cada agrupamiento como ‘verso’”.<sup>35</sup>

Las pocas obras para órgano las encontramos, en cambio, fuera de las catedrales. Dan cuenta de ello los “Versos para Organos sobre los 8 faborrones” ya mencionados, así como los “Versos/ De/ 1º. 2º. 3º. 4º. 5º. 6º y 8º Tonos”,<sup>36</sup> de Gómez, conservados en el fondo reservado del Conservatorio Nacional de Música, copiados por B. V. y fechados el 19 de junio de 1867. Habría que mencionar también el “Libro que contiene once partidos”, de José de Torres, que se localiza en la Colección Sánchez Garza, signatura CSG.279,<sup>37</sup>

32 *Concilio III Provincial Mexicano*, 2ª edición (Barcelona: Imprenta de Manuel Miró, 1870), 452.

33 Mariano Cuevas, *Documentos inéditos del siglo XVI para la historia de México* (México: Talleres del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, 1914), 97.

34 Para los versos instrumentales que resguarda el *Archivo de música de la Catedral de México*, véase Jazmín Rincón, “Los versos instrumentales de Ignacio Jerusalem y Stella: vestigios de un discurso sonoro en la catedral de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. xxxvi, núm. 105 (2014): 95-126; disponible en <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2014.105.2529> (último acceso: 7 de junio de 2023).

35 Lucero Enriquez Rubio *et al.*, *Catálogo de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. IV. Himnos, versículos y motetes* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2021), 246.

36 Lazos, José Antonio Gómez y Olguín, 259-261.

37 Aurelio Tello *et al.*, *Colección Sánchez Garza. Estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano* (México:

hoy preservada en el fondo reservado del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM).

En el caso de los “Verzos para organo” del archivo de Vizcaínas, se trata de un documento resguardado en un archivo que concentró manuscritos e impresos que pertenecían a tres instituciones: el Colegio de Niñas de Nuestra Señora de la Caridad –fundado en 1548–, el de San Miguel de Belén –en 1686– y el Real Colegio de San Ignacio de Loyola, hoy Colegio de Vizcaínas –en 1752–;<sup>38</sup> sólo este último sobrevivió a la desamortización de los bienes del clero y por ello se concentraron ahí los archivos de los otros dos. El colegio, además, prosiguió con sus actividades de enseñanza y formación de niñas y señoritas; desde su fundación, en sus instalaciones dieron clases músicos de la Catedral de México. Hay trece obras de Gómez en ese archivo.

En cuanto al origen de los “Versos de 1º. 2º...” y las otras doce obras de Gómez que se localizan en el fondo reservado del Conservatorio Nacional de Música, excede los límites del presente trabajo tratar sobre dicho asunto. Y por lo que hace al “Libro que contiene once partidos”, de Torres, se trata de una obra que perteneció a un convento de monjas, el de la Santísima Trinidad, de Puebla. En estas instituciones –que dependían de obispos y arzobispos, no del Vaticano– daban clases los organistas de las catedrales; Gómez tuvo una vida activa fuera de la de México, y es claro que obras suyas para órgano y voces se transcribieron en distintos momentos y por diferentes copistas, para

servir a diversos usuarios. Esas obras no están en la catedral donde sirvió treinta años.

### **Segunda constelación: el inventario de libros de coro**

En un inventario de libros de coro fechado en 1874,<sup>39</sup> en la última sección dedicada a “papeles”, con observaciones como “muy maltratada” y “en estado regular”, hay una lista encabezada por el subtítulo “Misas de canto figurado”. De las diez misas, hemos logrado ubicar seis en el *Archivo de música*. Los autores enlistados e identificados son “Dn. José Antonio Gómez” –cuatro misas–, “P.e Roseté” –una– y “D. Agustín Castillo” –una–; todas comparten las características documentales y musicales mencionadas a lo largo de este artículo: son obras para v1, v2 y org que se presentan en unidades documentales heterogéneas en cuanto al papel, el formato, la tinta y la caligrafía, con portadas de cartoncillo azul. De cada obra hay dos copias de v1, v2 y org –a veces, además, en formato de guion (v1+v2+B)–; una, autógrafa –sea de Gómez o de alguno de los autores, datable alrededor de 1835 (algunas están incompletas)–; la otra, fechada en 1897 por el copista A. R. En las secciones con el epígrafe “Coro”, las voces proceden en paralelismo al unísono, escrito en notación moderna con compás. En las secciones con el epígrafe “Duo” predominan las terceras y sextas paralelas. El bajo está cifrado. El epígrafe “organos” se encuentra esporádicamente al finalizar alguna sección.

Secretaría de Cultura/Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2018), 161-165.

38 Lazos, *Catálogo del Acervo Musical del Colegio de Vizcaínas*, 5.

39 ACCMM, *Inventarios*, libro 15, “Año de 1874”, 15.

### Tercera constelación: la *Guía del organista* y el *Cuaderno del organista*<sup>40</sup>

La *Guía del organista* es una compilación de la parte de B+org, con texto silabado y ocasionalmente bajo cifrado, perteneciente a veintidós misas, cuatro himnos, un salmo y una antifona, además de otras diez obras sin texto ni título. Algunas composiciones son anónimas y otras tienen escrito el nombre del autor o un título. La compilación se presenta en un cuaderno de formato vertical, cosido y paginado, homogéneo en papel y tinta, y copiado con ligeras variantes caligráficas. Tanto la escritura como la compilación son atribuibles a José Antonio Gómez y datan entre 1832 y 1835. Se trata claramente de una compilación con fines muy prácticos, para el uso personal del organista.

Ninguna de las misas incluidas en esta *Guía* es de la autoría de Gómez –creo que no necesitaría “guiarse” a sí mismo–; en cuanto a las que parecen haber sido del “uso” de la catedral de México, es posible deducir que, entre 1832 y 1835, el compilador Gómez recabó esa música de fuentes hoy desconocidas y la tituló e incluyó en su *Guía* porque eran misas del “uso” de la catedral. Copió una línea melódica –pues eran misas monofónicas–, la silabó (B) y, esporádicamente, colocó cifras (org); tal es el caso de las misas A2209.01 (de Nuestra Señora), A2209.02 (del ritual) y A2209.10 (de quinto tono, “de Navas”). La misa “de Navas”, por ejemplo, concuerda con la quinta misa del *Arte, o compendio general...*, de Navas –transportada una

cuarta justa descendente–,<sup>41</sup> un tratado publicado en 1777 y muy usado en el Colegio de Infantes de la Catedral de México para la enseñanza.<sup>42</sup>

De otras misas de autor, sobresalen cuatro de Martín Francisco de Cruzelaegui (ca. 1742-1802), clérigo franciscano muy respetado en la catedral de México por sus conocimientos musicales y referido en la *Guía* en un epígrafe a manera de título: “Comienzan las Misas de Cruzelaegui”.<sup>43</sup> De estas obras, Gómez tomó el bajo cifrado claramente instrumental y, en ocasiones, copió las voces primera y segunda en otro pentagrama unido por una “llave” al del bajo, a manera de sistema. Tanto en el caso de la misa de Navas como en el de las de Cruzelaegui, se trata de obras de autor escritas cincuenta años antes, apreciadas y usadas lo suficiente en la catedral como para considerarlas de su “uso” y, por ello, para que el organista las tuviera “a mano” para interpretarlas él solo, a falta de otras voces.

De esta *Guía del organista* fue copiada en 1895 la parte de B+org de siete misas que encontramos en el *Cuaderno del organista*, A0741, lo cual refuerza lo de misas “del uso” de la catedral. Además, tres misas de la *Guía* concuerdan con otras tres del libro de coro V22: A2209.10 (de quinto tono, de Navas), A2209.01 (de Nuestra Señora) y A2209.02 (de sexto tono, del ritual). Este cantoral

40 Agradezco a Mariana Vázquez Esponda, participante del proyecto “*Musicat*-Libros de coro” que se instrumenta en el Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente, el estudio de concordancias entre las misas contenidas en A0741, A2209 y el cantoral V22.

41 Francisco Marcos y Navas, *Arte o compendio general del canto llano, figurado y órgano en método fácil, ilustrado con algunos documentos o capítulos muy precisos para el aprovechamiento y enseñanza* (Madrid: Joachin Ibarra, 1777), 331-343; disponible en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000122293&page=365> (último acceso: 7 de junio de 2023).

42 Ruth Lizbeth Santa Cruz Castillo, “¿Formando músicos?: la educación de los niños en la catedral de México durante el siglo XVIII”, tesis de licenciatura (Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 128.

43 ACCMM, *Archivo de música*, A2209.16, 73.

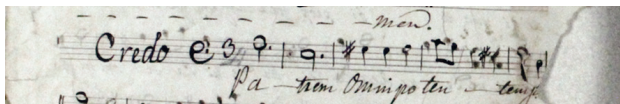


Figura 5a. *Guía del organista*, ca. 1832-1835.  
Fotografía: Salvador Hernández Pech.



Figura 5b. Libro de coro v22, 1849.  
Fotografía: Silvia Salgado.



Figura 5c. *Cuaderno del organista*, 1895.  
Fotografía: Salvador Hernández Pech.

está fechado en 1849 y es de origen conventual, probablemente franciscano; se encuentra hoy en la *Librería de cantorales* de la catedral de México. Pero hay en este *Cuaderno* dos obras que no están en la *Guía*: A07411 (*Misa del Santísimo*) y A0741m (*Misa de Ángeles*); a la primera me referiré más adelante.

Las figuras 5a, 5b y 5c muestran la concordancia entre los inicios del *Credo* de la *Misa de Nuestra Señora*, según se observa en la *Guía del organista* (A2209.01), el libro de coro v22 y el *Cuaderno del organista* (A0741g).

De hecho, la *Misa de sexto tono* del ritual, tanto en la *Guía* (A2209.02) como en el *Cuaderno* (A0741k), se presenta en el cantoral con el siguiente epígrafe: “Misa que se ha de cantar todos los días que se rece de Santos de nuestra Orden.”<sup>44</sup>

Por lo demás, también se copió en el cantoral la *Misa del Santísimo* (A0741l), que no aparece en la *Guía*. Tampoco está la *Misa de Ángeles*, A0741m. De ambas, hay otras copias en el archivo: A0793a (*Misa del Santísimo*), de autor anónimo, y A0792 (*Misa de Ángeles*). En este *Cuaderno del organista* (1895) tampoco hay misas de Gómez. Por todo lo anterior, considero que no hay elementos para atribuirle a Gómez ninguna de las dos copias de la *Misa del Santísimo Sacramento* –a la que me referí anteriormente–, como hicieron Stanford, primero, y Lazos, después.<sup>45</sup>

45 Thomas Stanford, *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Anáhuac del Sur/Fideicomiso para la Cultura México-USA, 2002), 120; Lazos, José Antonio Gómez y Olguín, 73.

44 CM, *Librería de cantorales*, v22, f. 050v.

## Conclusiones

Menciona una vez más las características –y añado algunas otras– que comparte un conjunto de expedientes con obras de música que resguarda el ACCMM, al que me he referido como “universo azul”, en el que es posible trazar líneas que configuran tres constelaciones:

- ser unidades documentales heterogéneas en cuanto al papel, el formato, la tinta y la caligrafía;
- haber sido encuadradas, en forma rudimentaria, con cartoncillo azul;
- compuestas para dos voces y órgano (v1, v2, org);
- estar escritas en notación moderna con compás;
- que v1 y v2 procedan en paralelismo al unísono o a la octava en las secciones con el epígrafe “Coro”;
- que en las secciones con el epígrafe “Duo” predominen las terceras y sextas paralelas;
- que el bajo esté parcialmente cifrado;
- que la constelación 1 esté integrada únicamente por tres obras autógrafas de un solo autor (Gómez), escritas antes de 1832 y reproducidas en 1897 por el copista A. R.;
- que la constelación 2 contenga obras de varios autores (copias “antiguas”, algunas incompletas, autógrafas de Gómez, Rose-te, Castillo), escritas entre 1832 y 1850, y vueltas a copiar en 1897 por el mencionado A. R.;
- que en las constelaciones 1 y 2 los epígrafes “org” y “órgano” se encuentren esporádicamente al finalizar alguna de las secciones;

- que de cada obra de la constelación 3 (*Guía-del organista, Cuaderno del organista*, v22), además de la parte de B+org, haya sólo una copia de v1 y v2 que puede datarse en 1895.<sup>46</sup> Véase el cuadro 1.

La música de las tres constelaciones nos habla de una práctica que, en mi opinión, es resultante de las precariedades de todo tipo a que estuvo sujeta la Catedral de México desde los inicios de la revolución de Independencia y que a lo largo del siglo XIX fueron haciéndose cada vez más severas. El repertorio permite realizar con música misas para todo el año con sólo un organista-cantor y un sacerdote oficiante, y ese repertorio delata qué tan escueto habría sido en ocasiones el coro de canónigos y cuánto se habría olvidado la práctica del canto llano.<sup>47</sup>

Por otro lado, es muy interesante seguir el hilo de la relación que se da entre los llamados “papeles de música” y algunos de los grandes libros de coro. Es un camino que apenas empezamos a explorar. Surgen preguntas para las que no tengo respuesta, como en el caso de v22: ¿por qué o quién ordenó elaborar, en 1849, ese libro convencional?; ¿por qué se encuentra hoy en la *Librería de cantorales* de la catedral de México?; ¿por qué incluye una particular selección de misas contenidas en la *Guía del organista*?; ¿qué sucedió en la catedral y en su entorno alrededor de 1850 y 1895, años en los que parecen haber tomado impulso

46 La excepción es la *Misa romana*, A0741d, que se presenta en partes vocales muy dañadas, copiadas entre 1832 y 1850 –las copias de 1895 no se encuentran en el archivo–; en cambio, resulta lógico que las copias “antiguas” de las otras misas hayan sido desechadas por su severo deterioro.

47 Por “canto llano” se entiende el canto monofónico de la Iglesia católica –conocido como “canto gregoriano”–, codificado después de las reformas tridentinas.

la escritura de obras en ese estilo de polifonía muy rudimentaria y luego la copia de esas obras “antiguas”?

Sabemos, eso sí, quién mandó hacer copias “nuevas” de esas y otras misas en 1895, dando nacimiento al *Cuaderno del organista*.<sup>48</sup> En el caso del cantoral v22, de 1849, probablemente franciscano, y dado el título que presentan en la *Guía del organista* –“del Santísimo”, “del ritual”, “de Nuestra Señora”, “de Navas”–, es posible que alguno de los preladados de la orden religiosa encargara un cantoral con esas misas justamente porque eran del “uso” de la catedral de México. Conventos y particulares solían hacer encargos de cantorales a los sochantres y artífices que trabajaban para la catedral en su elaboración, con el fin de disponer de ellos para su propio uso o para regalar a la catedral. Estos datos, generalmente, se encuentran en la portada o el colofón de un cantoral, folios que faltan en v22. Para contestar las anteriores y otras preguntas necesitamos investigar más.

### Abreviaturas

ACCMM: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México

CM: Catedral de México

### Fuentes documentales

ACCMM, *Actas de cabildo*, libros 72, 75

*Inventarios*, libro 15.

*Archivo de música*, A0735, A0741, A1471a,

A1472, A1473, A2209.

CM, *Librería de cantorales*, v22.

48 “Varias Misas/ Organo/ Se hizo esta copia por disposicion del Sr. Dean Dr. D.n/ Yoaquin Uria y es propiedad de esta Sta Yglesia Catedral./ Año de 1895”; portada del *Cuaderno del organista*, A0741.

### Fuentes impresas

Apel, Willi. *The History of Keyboard Music to 1700*, traducido por Hans Tischler. Bloomington/Londres: Indiana University Press, 1972.

*Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*, 1314 (2023). <http://musicat.unam.mx/Cuaderno/c13-14>.

*Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el papa Sixto v, y mandado observar por el Gobierno español en diversas reales órdenes*. 2ª edición. Publicado por Mariano Galván Rivera. Barcelona: Imprenta de Manuel Miró, 1870.

Carrasco Curíntzita, Laura A. “José Antonio Gómez’s Versos para Órgano (Section I): A Practical Guide for Performance”, tesis de doctorado. University of North Texas, 2013.

Cuevas, Mariano. *Documentos inéditos del siglo XVI para la historia de México*. México: Talleres del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, 1914.

Enríquez Rubio, Lucero. “Encrucijada de tradiciones, géneros y enunciados a modo: unos *contrafacta* del siglo XIX del archivo de música de la catedral de México”. En *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia*, coordinado y editado por Lucero Enríquez Rubio, 99-122. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014.

Enríquez Rubio, Lucero, Drew Edward Davies, Analía Chernavsky y Carolina Sacristán

- Ramírez. *Catálogo de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. iv. Himnos, versículos y motetes*. 1ª edición. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2021.
- Johnson, Calvert, ed. *Cuaderno de tonos de maitines de sor María Clara del Santísimo Sacramento. Notebook of Psalm Tones for Matins of Sister María Clara del Santísimo Sacramento*. Carolina del Norte: Wayne Leupold Editions, 2005 (Mexican Organ Repertoire).
- Lazos, John G. “José Antonio Gómez’s *Ynvitatorio, Himno y 8 Responsorios*: Historical Context and Music Analysis of a Manuscript”, tesis de doctorado. Université de Montréal, 2009.
- . *José Antonio Gómez y Olguín (1805-1876) y su Catálogo musical: un acercamiento a la práctica musical del México decimonónico*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2016.
- . *Catálogo del Acervo Musical del Colegio de Vizcaínas (AMCV)*. México: Secretaría de Cultura/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2017.
- Massa, Pablo. “*Musica y Scolica Enchiriadis*. Hacia una representación icónica del espacio sonoro en dos tratados musicales carolingios”. *Anuario Musical*, núm. 77 (enero-diciembre de 2022): 29-49.
- Marcos y Navas, Francisco. *Arte o compendio general del canto llano, figurado y órgano en método fácil, ilustrado con algunos documentos o capítulos muy precisos para el aprovechamiento y enseñanza*. Madrid: Joachin Ibarra, 1777.
- Rincón, Jazmín. “Los versos instrumentales de Ignacio Jerusalem y Stella: vestigios de un discurso sonoro en la catedral de México”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXVI, núm. 105 (2014): 95-126.
- Santa Cruz Castillo, Ruth Lizbeth. “¿Formando músicos?: la educación de los niños en la catedral de México durante el siglo XVIII”, tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Stanford, Thomas. *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Anáhuac del Sur/Fideicomiso para la Cultura México-USA, 2002.
- Tello, Aurelio, Nelson Hurtado, Omar Morales y Bárbara Pérez. *Colección Sánchez Garza. Estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano*. México: Secretaría de Cultura/Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, A.C./ Instituto Nacional de Bellas Artes, 2018.

### Fuentes electrónicas

<http://www.musicat.unam.mx>

# La extinción gradual de la capilla musical en la Catedral de Puebla entre 1821 y 1860

Luisa Vilar-Payá

*Universidad de las Américas Puebla*

Las capillas musicales sirvieron para solemnizar los ritos eclesiásticos, y su mayor florecimiento ocurrió entre los siglos xv y xviii. Como las instituciones que contaban con este tipo de agrupación ofrecían un buen nivel de seguridad laboral, músicos altamente calificados se disputaron los puestos ofrecidos, entre éstos el de mayor autoridad y prestigio, denominado “maestro de capilla”. Su nombramiento incluía la obligación de componer la polifonía con que se cantaba la liturgia, y gracias al carácter sacro de los textos, los establecimientos eclesiásticos más influyentes conservaron en sus archivos un porcentaje representativo de esta música.<sup>1</sup> Lo contrario sucedió con repertorios que tuvieron éxito en otros espacios públicos y privados, pero que carecieron de instituciones interesadas en su preservación; entre estos repertorios se encuentra la música escrita para el teatro, las bandas, las fiestas civiles, las celebraciones familiares y la intimidad del hogar.

La centralidad de la vida eclesiástica durante el periodo novohispano dejó importantes testimonios culturales; sin embargo, en México —como en otras partes del mundo— las capillas musicales comenzaron a extinguirse en el segundo cuarto del siglo xix. En ocasiones la denominación “capilla”

persistió, pero el alcance de este tipo de práctica musical fue mermando como resultado de los procesos de descristianización y desamortización eclesiástica que ocurrieron en las Américas, Francia y la propia España, por mencionar los de más impacto en la historia de México. En la Catedral de Puebla, la designación “maestro de capilla” —cargo antes obtenido por examen de oposición— pasó a utilizarse para coordinadores con menor formación disciplinar y escogidos de manera directa. Como se verá más adelante, las decisiones de mayor impacto comenzaron a recaer cada vez más en el canónigo que ocupaba la posición dignataria denominada “chantre” —del latín *cantorem* y el francés *chanteur*. Antiguamente, el título implicaba que dicho canónigo se encargaba del canto llano, aunque paulatinamente la elección del chantre se volvió una forma de promover dentro del escalafón a algún canónigo que aceptara el compromiso de administrar la práctica musical en general. Si bien cada vez había menos maestros de capilla, la Catedral de Puebla siguió contratando músicos agrupados bajo la denominación de “capilla”, y también continuó otorgando becas a niños y jóvenes músicos que estudiaban en las escuelas de su jurisdicción.

Aunque los aprietos de orden económico comenzaron tiempo atrás, 1821 fue un año en el que instituciones que habían llegado a tener gran poder social y político —entre ellas la Catedral de

1 Agradezco a la Arquidiócesis de Puebla los permisos otorgados para consultar las actas del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla que sirven de base para este artículo.

Puebla— empezaron a constatar los cambios de manera más radical. Mes y medio antes de que la Junta Soberana —congregada en la capital el 28 de septiembre— firmara el acta de independencia de México, un acta de la catedral fechada el 14 de julio de 1821 relata que miembros del Ayuntamiento de Puebla se presentaron ante el cabildo catedralicio para pedir un préstamo de 90 000 pesos, anteriormente determinado por el Gobierno para poder cubrir los sueldos de las tropas. Según el mismo documento, el cabildo respondió que enviaba los únicos 1 000 pesos que se habían podido juntar.<sup>2</sup> En esa misma reunión de cabildo se revisó otro oficio del comandante general, en el que se solicitaban 6 000 pesos del fondo de Fábrica para cubrir las necesidades más urgentes del erario.

Como el dinero no fluía en esos tiempos —y seguramente también como estrategia para proteger los bienes en posesión de la catedral—, el acuerdo del cabildo fue responder que le era imposible atender esta solicitud porque debía más de 110 000 pesos a la hacienda pública, después de los gastos de la remodelación realizada en años anteriores.<sup>3</sup> El acta no da pormenores, pero la mención claramente se refiere a los profundos cambios llevados a cabo en el edificio catedralicio, los cuales incluyeron el derribo del antiguo altar mayor y la construcción del que proyectó Manuel Tolsá (1757-1816), concluido en 1819 por José Manzo (1789-1860).<sup>4</sup> Aun así, después de veinte

años de trabajo, en 1821 todavía faltaba inhumar los cuerpos de los anteriores obispos para regresarlos a la catedral y colocarlos en la nueva cripta subterránea localizada bajo el ciprés de Tolsá.<sup>5</sup>

Una semana después, el 23 de julio de 1821, los representantes del Ayuntamiento intentaron conseguir el dinero usando una estrategia diferente: ofrecer venderle a la catedral la enajenación de la plata de los exjesuitas, cuyo valor —dijeron— ascendía hasta 14 000 pesos. El cabildo volvió a negarse y declaró que en verdad la Fábrica no tenía el dinero.<sup>6</sup> Describir los intercambios que suceden a partir de este momento entre la catedral y el gobierno civil rebasa los límites y fines de este artículo;<sup>7</sup> sin embargo, las negociaciones de julio de 1821 aquí descritas refieren el contexto económico y político que desembocará en un proyecto de nación diferente. Los tiempos por venir se distanciaban a paso acelerado de los escenarios que antes habían propiciado el crecimiento, así como el poder económico y cultural, de los cabildos catedralicios mexicanos.

Mientras los canónigos contendían con el Ayuntamiento, el panorama musical al interior de la catedral poblana enfrentaba su propia problemática. El paralelismo con los acontecimientos

(1789-1860) (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Educación y Cultura, Asesoría y Promoción/Trama Editorial, 2016), 440-492.

2 Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla (en adelante, AHVCMP), *Actas de cabildo*, libro 1818-1821, f. 224v, 14 de julio de 1821.  
3 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1818-1821, f. 224v, 14 de julio de 1821.  
4 Para más información sobre los trabajos de renovación de la Catedral de Puebla realizados por Manzo, véase Monserrat Galí Boadella, *José Manzo y Jaramillo. Artífice de una época*

5 Desde la consagración de la catedral de Puebla en 1649, los cuerpos de los obispos del estado —incluidos los anteriores a esa fecha— eran sepultados debajo del antiguo altar mayor, diseñado a petición del obispo Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659).

6 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1818-1821, f. 227r, 23 de julio de 1821.

7 Para un análisis detallado de estos tiempos, véase Sergio Rosas Salas, *La Iglesia mexicana en tiempos de la impiedad: Francisco Pablo Vázquez, 1769-1847* (Puebla: Ediciones EyC/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/El Colegio de Michoacán, 2015).

a nivel nacional es una coincidencia, pero no deja de ser notable. Tres días antes de la firma de los Tratados de Córdoba, en donde México se declara independiente (24-8-2021), fallece Manuel de Arenzana (Soria, 1750-Puebla, 1821), músico peninsular que se convirtió en uno de los maestros de capilla más notables que tuvo Puebla y terminó siendo el último de gran reconocimiento de la era novohispana. Aprovechando la coyuntura, el presbítero, cantor y flautista Mariano Cajica, miembro de la capilla desde 1795 y músico de mucho menor nivel,<sup>8</sup> solicitó y obtuvo un interinato como maestro de capilla.<sup>9</sup> El historial de quejas contra Cajica y su hermano por parte del propio Arenzana y otros presbíteros hace casi incomprensible este nombramiento.<sup>10</sup>

Cuatro años más tarde se le confiere al capellán y músico Vicente Ramírez el cargo de librero de coro “en propiedad”, con un sueldo de 50 pesos.<sup>11</sup> En esa junta del 1º de marzo de 1825, también se le otorga la plaza de bajonista a Juan Maní, hijo, con un sueldo de 150 pesos anuales y con la obligación de tocar “siempre que se lo mandase el maestro de capilla” no solo el bajón, sino todos los instrumentos en que estaba instruido.<sup>12</sup> Posiblemente como complemento de esta decisión y para darle mayor

versatilidad al conjunto instrumental, el cabildo catedralicio aprueba una solicitud del infante José Mariano León, otorgándole 50 pesos sobre los 150 que se le daban anualmente como músico de bajón. El incremento añadía la obligación de tocar la trompa y el clarinete “siempre que se ordenase”, y el acta también aclara que disfrutaría de la renta de 200 pesos mientras permaneciera en el colegio y “hasta que el cabildo se lo permitiera”.<sup>13</sup> En esta toma de decisiones Cajica no aparece mencionado como maestro de capilla, pero sí en un acta anterior relacionada con el mismo joven músico: “Vistos los informes acostumbrados” y después del examen que hizo “ante el maestrescuela y el maestro de capilla don Mariano Cajica”, el cabildo le confirió el nombramiento de bajonista con 150 pesos anuales.<sup>14</sup> La trayectoria del talentoso José Mariano León al interior de la catedral servirá en esta indagación para dar seguimiento a algunos puntos de conceptualización y contextualización de la capilla musical. A Cajica no se le vuelve a describir como maestro de capilla ni tampoco parece estar involucrado en contrataciones o labores administrativas —por ejemplo, cuando en 1830 le otorgan un nuevo aumento de 50 pesos anuales al mismo bajonista León.<sup>15</sup>

El 31 de mayo de 1831 llega una noticia especialmente prometedora: después de seis años en Europa —en calidad de ministro plenipotenciario nombrado por Iturbide y ratificado por Vicente Guerrero— el doctor y maestrescuela de la catedral de Puebla, Francisco Pablo Vázquez y Sánchez,

8 Nombrado músico de instrumento de segunda flauta y voz: AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1794-1796, f. 180, 16 de junio de 1795.

9 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1818-1821, f. 248v, 4 de septiembre de 1821.

10 Queja de Arenzana ante el cabildo por “públicos ultrajes a su persona”: AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1805-1808, f.176, 14 de agosto de 1807; y pleito con el medio racionero José Vicente Pulciani: AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1818-1821, f.120v, 30 de mayo de 1820.

11 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1824-1826, f. 148, 1 de marzo de 1825.

12 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1824-1826, f. 148, 1 de marzo de 1825.

13 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1824-1826, f. 148, 1 de marzo de 1825.

14 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1822-1823, f. 216v, 11 de julio de 1823.

15 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1829-1832, f. 113, 4 de mayo de 1830.

recibe el nombramiento de obispo de manos del papa Gregorio XVI.<sup>16</sup> Esta decisión, insólita por parte del recién nombrado pontífice, imprime un nuevo tipo de energía en Puebla y en el país. El nombramiento implicaba un reconocimiento de la independencia de México, no en papel, pero sí *de facto*: la decisión de Gregorio XVI rompía con todos los derechos que los monarcas españoles habían acumulado a lo largo de varios siglos para seleccionar futuros preladados y participar en los nombramientos de las más altas dignidades eclesiásticas de las Américas y el resto del reino español. El 8 de junio de 1831, el cabildo acordó celebrar con repique a vuelo la noticia del desembarco del nuevo obispo en Veracruz y ordenó que el lunes 13 se cantara misa solemne con *Te Deum* en acción de gracias.<sup>17</sup>

A pesar del nuevo ímpetu, el comienzo de la década de los 30 transcurrió en medio de epidemias, periodos de sequía, inestabilidad económica y continuos embates entre la Iglesia y el Estado. La confiscación de bienes y dinero eclesiásticos se volvió un tema recurrente; sin embargo, en septiembre de 1833, cuando empezó a ceder la fuerte epidemia de cólera que bajó de Estados Unidos y dejó devastadas varias ciudades del norte, el cabildo catedralicio pudo concentrarse en las necesidades de los ritos eclesiásticos. Previendo las solemnidades del 8 de diciembre —fiesta de la Inmaculada Concepción a la que está dedicada la catedral— y del guadalupano 12 de diciembre, se

le otorgó una licencia a Ignacio Luchichi con el compromiso de “entregar acabado el órgano mayor”. También se les solicitó al organista José María Carrasco y al organero Ignacio Miranda involucrarse y, junto con el chantre, certificar que dicho órgano quedara listo para las dos festividades venideras.<sup>18</sup> Asimismo, en la medida que pasaba el tiempo, el obispo Vázquez se involucraba cada vez más en temas de música; por ejemplo, él mismo encarga a México la música para las lamentaciones del Jueves Santo,<sup>19</sup> y a Sevilla, los responsorios de *maitines* de la Purísima Concepción.<sup>20</sup>

En abril de 1836, el chantre don Alonso y Pantiga asciende a arcediano, y el doctor Pedro Piñeyro y Osorio, tesorero, absorbe la posición de chantre interino.<sup>21</sup> Su interés en una buena administración de las actividades musicales y en el cuidado de los instrumentos y los papeles de música es innegable, y acorde a su experiencia como tesorero. Tal vez por ello el interinato terminó extendiéndose casi cuatro años, hasta su fallecimiento el 20 de enero de 1840.<sup>22</sup> Algunas de las acciones propuestas por Piñeyro y Osorio quedaron plasmadas en una junta de 1839, en donde se aprueba una serie de medidas encaminadas a conservar “en el mejor estado posible” la música y los instrumentos de la Iglesia.<sup>23</sup> En esta junta el cabildo prohíbe:

16 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1829-1832, f. 180v, 15 de mayo de 1831. El anterior obispo de Puebla, doctor Antonio Joaquín Pérez Martínez, había fallecido el 26 de abril de 1829, y desde ese día la sede se encontraba vacante; véase AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1829-1832, f. 281v, 26 de abril de 1829.

17 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1829-1832, f. 184, 8 de junio de 1831.

18 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1833-1837, fs. 80v y 81v, 19 de septiembre de 1834.

19 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1833-1837, f. 109v, 4 de abril de 1835.

20 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1833-1837, f. 158v, 12 de enero de 1836.

21 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1833-1837, f. 171, 19 de abril de 1836.

22 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1838-1841, f. 129, 20 de enero de 1840.

23 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1838-1841, f. 66, 15 de enero de 1839.

- la salida de la catedral de los timbales y el contrabajo, excepto en las ocasiones en que el cabildo tenga alguna celebración que lo requiera;
- el préstamo del contrabajo, o de otros instrumentos del Colegio de Infantes;
- la salida de papeles de música, excepto cuando asiste el cabildo;
- copiar papeles de música sin licencia del obispo y cabildo.

Asimismo, el cabildo ordena:

- hacer un reconocimiento de todos los papeles de música en existencia y cotejar con los últimos inventarios;
- hacer copias de los papeles de música que estén en mal estado;
- realizar un nuevo inventario de los papeles de música;
- que a principio de cada año el chantre, en presencia del secretario, haga un reconocimiento y dé cuenta del estado que guarda el archivo de los papeles de música al obispo y cabildo;
- que cuando un ministro de la Iglesia saque sin licencia algún instrumento o papel de música, se le multe la primera vez con diez pesos, la segunda con veinticinco y la tercera se le despida.

La lista de acuerdos implica que los instrumentos, particularmente el contrabajo y los timbales, se estaban averiando y a menudo se encontraban fuera de la catedral o del Colegio de Infantes, cuando se les necesitaba; de igual manera, el cabildo restringe el uso de las partituras y partichelas que le pertenecían a la catedral. En este rubro, las razones van más allá de evitar que se

maltraten o se pierdan, puesto que también prohíben copiarlas. Con esto último, el órgano de gobierno de la catedral intentaba prevenir un viejo problema discutido en múltiples juntas a lo largo de la historia de la institución: que los músicos contratados por la catedral faltaran a su trabajo por ganar un dinero extra cubriendo vacantes y empleos temporales. Para mayor agravio, lo hacían con los instrumentos y papeles de música que pertenecían a la institución. Resulta claro que los ministros de la propia catedral incurrieran en esta práctica, y por ello se decretan multas —bastante altas para la época— e, incluso, el despido, si la falta se repetía en tres ocasiones.

Todavía más, los músicos catedralicios no sólo atendían trabajos temporales en otras iglesias, sino que participaban en funciones de ópera, ejecutando un repertorio que influía en distintos rubros sociales, entre ellos, el comportamiento y la forma de vestir. Todo esto causaba conflictos adicionales. Por ejemplo, en la junta de cabildo del 29 de abril de 1836, el deán comenta que anteriormente le había negado a León un permiso para presentarse de frac en el coro, y que ya llevaba más de ocho meses sin desempeñar su plaza como bajonista. El canónigo Ignacio Garnica corrobora lo dicho por el deán e intenta conceptualizar el tema argumentando que, a diferencia del fagot, el bajón era un instrumento meramente eclesiástico.<sup>24</sup> Dos años más tarde, el propio León, ahora registrado como licenciado, sigue contratado por la catedral y, junto con el afamado organista Carrasco, solicita autorización para tocar en las óperas programadas por el Coliseo durante la Cuaresma. El permiso les sería denegado, con el requerimiento por parte

24 AHVCM, *Actas de cabildo*, libro 1833-1837, f. 173v, 29 de abril de 1836.

del canónigo Garnica de que dicha prohibición no solo sirviera para la Cuaresma, sino que se extendiera a todo el año.<sup>25</sup>

Ante el fallecimiento de Pedro Piñeyro y Osorio, el 26 de febrero de 1840, el canónigo Garnica —maestrescuela, una de las cinco dignidades del cabildo— toma posesión de la dignidad de chantre,<sup>26</sup> después de un breve interinato de menos de cuatro semanas que deja preguntas:<sup>27</sup> ¿por qué primero se le nombra interino?, ¿por temas meramente económicos?, ¿se buscaba alguien que dialogara más con los músicos? Desde su nueva posición, Garnica vuelve a insistir en que las actividades musicales de la Iglesia debían deslindarse del teatro de manera tajante. Como resulta previsible, las contrataciones realizadas en tiempos del nuevo chantre establecían desde el principio la prohibición de tocar en el teatro. Así, cuando se discutió en junta de cabildo el nombramiento del violinista Onofre María Soria, realizado ese mismo año, se acuerda ofrecerle un sueldo de 200 pesos anuales más obvenções, pero las decisiones no terminan ahí: el acta asienta que, “teniendo en consideración la indecencia que resulta de que un músico de la Iglesia lo sea también del teatro”, se acordó prevenir al violinista de la prohibición de concurrir al teatro a tocar.<sup>28</sup> Dos años más tarde, se le confiere la plaza de tercer violín a José Rafael Vázquez, con sueldo de 150 pesos anuales, obligación de tocar en todas las misas de orquesta, privación de hacerlo en otras orquestas en horarios que coincidan con sus obli-

gaciones en catedral y “absoluta privación de tocar en el teatro u otra concurrencia profana, con sujeción a lo que manden el cabildo, el chantre o el maestro de capilla”.<sup>29</sup>

A fines de 1848, ya fallecido el chantre Garnica,<sup>30</sup> y terminada la intervención estadounidense en México,<sup>31</sup> el cabildo decide nombrar maestro de capilla al presbítero Pedro Pablo Vázquez. Resulta claro que no se busca un compositor o intérprete de particular renombre, sino un sacerdote ya conocido por sus trabajos dentro de la institución como músico y como administrador. Le asignan 100 pesos anuales “y las obvenções que le corresponden”.<sup>32</sup> Se entiende que la cantidad es un sobresueldo, ya que Vázquez figura desde 1822 cuando, aunque ya era subdiácono, lo designan capellán de erección y le dan una plaza de músico con un sueldo anual de 200 pesos. En 1830 asciende a la posición de rector del Colegio de Infantes, y el acuerdo aclara que “por razón de la capellanía podría cuidar a los niños en el coro”.<sup>33</sup> Más tarde, en 1835, se le solicita que enseñe a los niños “el uso y manejo de los instrumentos propios”, y que antes de vacaciones los maestros de instrumento y canto llano convoquen a exámenes públicos.<sup>34</sup> Vázquez

25 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1838-1841, f. 10, 6 de febrero de 1838.

26 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1838-1841, f. 131, 26 de febrero de 1840.

27 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1838-1841, f. 131, 31 de enero de 1840.

28 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1838-1841, f. 176v, 13 de noviembre de 1840.

29 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1842-1846, f. 41v, 2 de diciembre de 1842.

30 El chantre Ignacio Garnica falleció en 1844, como se registra en AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1842-1846, f. 114v, 4 de noviembre de 1844.

31 La guerra comenzó en mayo de 1846 y terminó el 2 de febrero de 1848 con la firma del tratado de Guadalupe Hidalgo, con el que México cedió más de la mitad de su territorio.

32 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1847-1854, f. 69v, 4 de julio de 1848.

33 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1829-1832, f. 153v, 10 de diciembre de 1830.

34 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1833-1837, f. 147, 17 de noviembre de 1835.

duró quince años como rector del Colegio de Infantes, puesto al que renuncia en 1845.<sup>35</sup>

El nombramiento del presbítero Vázquez como maestro de Capilla, el 4 de julio de 1848, ocurrió en vida del compositor, organista y violinista José Manuel Plata. Aunque se desconocen las fechas de su nacimiento y defunción, se tienen partituras datadas por el propio Plata en 1849; entre ellas, la de una composición suya —el himno *Ave maris stella*, fechado por el compositor en “agosto 23 de 1849”—,<sup>36</sup> así como las partichelas de los responsorios de los *Maitines de la Concepción* de Manuel Arenzana, que incluyen un invitatorio de Ignacio Jerusalem.<sup>37</sup> Ciertamente, Plata no vivió más allá de octubre de 1850, ya que el acta del día 15 de ese mes documenta que otro presbítero ha fungido como librero de la capilla de música “desde el fallecimiento del propietario Don José Manuel Plata”.<sup>38</sup> La aclaración resulta pertinente porque numerosas fuentes secundarias y terciarias, incluidas algunas muy recientes, registran al distinguido compositor e intérprete como “maestro de capilla interino de la catedral poblana (1846-1848), en sustitución de Jose Maria Carrasco”;<sup>39</sup> sin embargo, ninguno

de estos dos nombramientos aparece documentado en alguna fuente primaria. En lugar de ello, las actas del cabildo de Puebla muestran lo contrario: que ninguno de los dos compositores-organistas fueron maestros de capilla.

Como se ha visto a lo largo de este artículo, a Carrasco se le menciona numerosas veces en distintas actas de cabildo, pero nunca como maestro de capilla. Lo mismo ocurre con Plata, cuya trayectoria en la catedral poblana quedó claramente documentada. Después de haber gozado durante seis años de una beca del Colegio de Infantes,<sup>40</sup> Plata obtuvo un empleo en el coro, conferido por el tesorero como capellanía supernumeraria, en 1831.<sup>41</sup> Conservó este puesto a lo largo de su vida, ya que, en 1846, el deán presentó en junta unos cuadernos de música dedicada al cabildo y compuesta por Plata, a quien claramente identifica como capellán de coro.<sup>42</sup>

Otra acta de 1847 lo registra en la misma posición cuando se le solicita apoyo para negociar con las tropas estadounidenses y mexicanas los funerales del obispo Vázquez y Sánchez, fallecido en medio de la guerra de Estados Unidos contra México: “Dispuso el deán que el secretario, acompañado con el capellán de coro don Manuel Plata, se acercase al jefe americano, quien manifestó también su buena disposición a obsequiar

35 AHVCM, *Actas de cabildo*, libro 1842-1846, f. 148v, 11 de julio de 1845.

36 AHVCM, *Música*, legajo 123 (124 en Thomas Stanford, *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Anáhuac del Sur/Fideicomiso para la Cultura México-USA, 2002), 347.

37 AHVCM, *Música*, legajo 122 (123 en Stanford, *Catálogo de los acervos musicales*, 346).

38 AHVCM, *Actas de cabildo*, libro 1847-1854, f. 208, 15 de octubre de 1850.

39 Aurelio Tello, Dalila Franco y Abel Maní Andrade, *Catedral de Puebla. Catálogo y apéndice biográfico de compositores novohispanos* (México: Consejo Nacional para la Cultura

y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2015), 504, citando a Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, t. 2 (México: Universidad Panamericana, 2007), 836.

40 AHVCM, *Actas de cabildo*, libro 1824-1826, f. 196, 16 de julio de 1825.

41 AHVCM, *Actas de cabildo*, libro 1829-1832, f. 177, 29 de abril de 1831.

42 AHVCM, *Actas de cabildo*, libro 1842-1846, f. 186, 21 de marzo de 1846.

los deseos del cabildo”.<sup>43</sup> Aunque en este caso hubo cooperación por parte de las tropas estadounidenses, la precariedad e inseguridad del momento también quedan registradas en el acta: el ejército norteamericano advierte ceder paso al cortejo fúnebre “siempre que no fuere provocado, por lo que se dispuso para el entierro del obispo difunto que el cadáver se paseara por las calles que se designaren”.<sup>44</sup> Después de terminada la guerra, Plata solicitó y obtuvo la posición de “librero de capilla del coro”, nombramiento asentado en el acta del 23 de octubre de 1849.<sup>45</sup> Todo indica que falleció en 1850, antes del 15 de octubre, cuando el cabildo catedralicio busca darle su nuevo cargo a otra persona.

Plata ciertamente cubría el perfil de un maestro de capilla; las partituras de su autoría y las numerosas piezas que copió de manera muy profesional dan fe de ello. En este contexto, el nombramiento de Vázquez indica claramente que para ese entonces el cabildo catedralicio más bien buscaba un presbítero al que se le pagara un sobresueldo por labores principalmente administrativas. Al mismo tiempo, las numerosas partituras copiadas por Plata para fechas y festividades específicas documentan que, al menos en las grandes festividades, la catedral seguía estrenando obras nuevas e interpretando repertorio de calidad, como el representado por Arenzana y Jerusalem.

A pesar de todo, la situación económica en la que quedan tanto la catedral de Puebla como el resto del país, después de los conflictos bélicos de

la primera mitad de siglo, acelera lo que ya es una especie de vórtice que se va tragando todos los esfuerzos realizados por la institución y los músicos que laboraban en ella. Un acta de 1855 muestra cómo, para ese entonces, los organistas son los principales encargados de solemnizar las celebraciones más importantes del año litúrgico:

Acordaron con respecto a los organistas que, bajo la multa de 15 pesos, se siga la práctica antigua de que suenen los dos órganos en las festividades principales, como son: *Corpus*, la Purísima Concepción, Nuestra Señora de Guadalupe, San Pedro, y las extraordinarias solemnes... así como también que se cumpla la obligación de tocarlo a la hora de siesta cuando el Santísimo está manifestado, haciéndose saber al padre maestro de capilla y al padre apuntador, para que tenga efecto.<sup>46</sup>

Es obvio que no hay incentivos y que, al contrario, se recurre a la amenaza de multa. La situación empeora en 1858, cuando el tesorero afirma que ha meditado detenidamente sobre el modo de organizar una capilla de músicos, pero que en ese momento resulta imposible porque habría que aumentar el sueldo a los “que existen” y porque se necesitaría “obligarlos a cumplir, principalmente a los organistas”.<sup>47</sup> El comentario se refiere a José Antonio Carrasco, que laboraba en la catedral desde 1846,<sup>48</sup> y a quien se le había conferido en propiedad la plaza de segundo

43 AHVCM, *Actas de cabildo*, libro 1847-1854, f. 33v, 8 de noviembre de 1847.

44 AHVCM, *Actas de cabildo*, libro 1847-1854, f. 33v, 8 de noviembre de 1847.

45 AHVCM, *Actas de cabildo*, libro 1847-1854, f. 137, 23 de octubre de 1849.

46 AHVCM, *Actas de cabildo*, libro 1855-1860, f. 16v, 20 de abril de 1855.

47 AHVCM, *Actas de cabildo*, libro 1855-1860, f. 175v, 22 de junio de 1858.

48 AHVCM, *Actas de cabildo*, libro 1842-1846, f. 118v 16 de enero de 1846.

organista en 1849.<sup>49</sup> José Antonio era hijo de José María Carrasco, varias veces mencionado en este artículo.<sup>50</sup>

La afirmación de José Antonio de Haro y Tamariz, tesorero en ese momento, respecto de “subirle el sueldo a los que existen” muestra que el propio cabildo catedralicio estaba consciente de que los salarios que ofrecía ya no eran competitivos, lo cual generaba músicos cuya subsistencia dependía de empleos alternos y, en el peor de los casos, de barajar día a día las oportunidades que se fueran presentando en diferentes tipos de escenarios eclesiásticos, civiles y privados. Básicamente, el trabajo en catedral había dejado de ser un empleo de tiempo completo, lo que enredaba aún más la posibilidad de tener una capilla musical, aunque la idea siguiera mencionándose en las juntas de cabildo. Lo más seguro es que el concepto de capilla musical seguía usándose porque estaba íntimamente imbricado con las ceremonias requeridas desde el Concilio de Trento. Al mismo tiempo, en las actas de 1867 se encuentran intervenciones que dan por inexistente dicha capilla y que ayudan a sostener esta hipótesis. Ejemplo de ello es un dictamen de ceremonias presentado en junta de cabildo, en donde se afirma que en las *vísperas* no debe haber capas, porque éstas se utilizan para solemnizar la función cuando hay

capilla, pero que “no habiéndola en la actualidad, tampoco debe haber capas”.<sup>51</sup>

Todo parece indicar que, desde los comienzos de la segunda mitad del siglo XIX, la catedral utiliza a los músicos contratados ya no para participar como ensamble, sino para interpretar obras para voz y uno o dos instrumentos, o para voz con acompañamiento del órgano. La manera como justifica el arcediano José María Oller, en 1851, su sugerencia de encargar un piano “propio para orquesta” a Londres apunta en esa misma dirección: “las composiciones musicales que últimamente están viniendo y de que debe proveerse la Iglesia, necesitan para sus llenos del piano o clave”.<sup>52</sup>

Como puede verse, la posición de maestro de capilla se dio de manera intermitente a partir del fallecimiento de Arenzana, pero reducida a su mínima expresión: decidir qué repertorio podría ejecutarse con los pocos recursos disponibles. Una muestra de ello se observa en el acta del 10 de diciembre de 1860, cuando el tesorero explica que, según el maestro de capilla, “los maitines de Nuestra Señora de Guadalupe” sólo podrían interpretarse en órgano porque “no alcanzaba para la orquesta con los 7 pesos que tenía asignada la capilla”.<sup>53</sup> Si bien a lo largo del siglo XIX se observan momentos de esperanza, las expectativas invariablemente habrían de quedarse muy cortas con respecto al glorioso pasado musical de la institución. Al mismo tiempo, tampoco hay que perder de vista que las causas de este cambio no sólo tienen que ver con situaciones locales y nacio-

49 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1847-1854, f. 118v, 5 de junio de 1849.

50 El 25 de junio de 1856 se expide el Decreto sobre Desamortización de Fincas Rústicas y Urbanas de las Corporaciones Civiles y Eclesiásticas de Ignacio Comonfort, y cuatro años más tarde se hace lo propio con las Leyes de Reforma, proclamadas el 6 de septiembre de 1860 por el presidente Benito Juárez.

51 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1855-1860, f. 75v, 28 de abril de 1867.

52 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1847-1854, f. 233v, 7 de febrero de 1851.

53 AHVCMP, *Actas de cabildo*, libro 1855-1860, f. 288v, 10 de diciembre de 1860.

nales, sino también con cambios que se observan a nivel internacional y que paulatinamente fueron conformando el panorama actual en que la música de los grandes maestros de capilla pasó, del ámbito de lo litúrgico, al de la música de concierto.

### Abreviaturas

AHVCMP: Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla

### Fuentes documentales

AHVCMP, *Actas de cabildo*, libros 1794-1796, 1805-1808, 1818-1821, 1822-1823, 1824-1826, 1829-1832, 1833-1837, 1838-1841, 1842-1846, 1847-1854, 1855-1860.

*Música*, legajos 122, 123.

### Fuentes impresas

Galí Boadella, Monserrat. *José Manzo y Jaramillo. Artífice de una época (1789-1860)*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Educación y Cultura, Asesoría y Promoción/Trama Editorial, 2016.

Rosas Salas, Sergio. *La Iglesia mexicana en tiempos de la impiedad: Francisco Pablo Vázquez, 1769-1847*. Puebla: Ediciones EyC/ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/El Colegio de Michoacán, 2015.

Stanford, Thomas. *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Anáhuac del Sur/Fideicomiso para la Cultura México-USA, 2002.

Tello, Aurelio, Dalila Franco y Abel Maní Andrade. *Catedral de Puebla. Catálogo y apéndice biográfico de compositores novohispanos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2015.

# La supresión de la capilla de música de la Catedral de Mérida, Yucatán

Ángel E. Gutiérrez Romero  
*Universidad Autónoma de Yucatán*

El 15 de septiembre de 1821 se celebró, en la sala de cabildos del Ayuntamiento de Mérida, una sesión solemne en la cual las autoridades civiles, militares y religiosas de la provincia acordaron declarar la independencia de Yucatán con respecto a la Corona española. En las décadas subsiguientes, de 1821 a 1858, la vida política del estado estuvo marcada por tensiones, rupturas y reconciliaciones entre el Gobierno yucateco y el mexicano, incluyendo cuatro periodos en los que los yucatecos reasumieron su soberanía para gobernarse de manera autónoma; entretanto, se negociaban las condiciones para la definitiva reincorporación de la entidad a México.<sup>1</sup>

Aunado a la inestabilidad derivada de las luchas políticas externas e internas, principalmente entre las facciones partidistas y militares de Mérida y Campeche, el 30 de julio de 1847 un grupo de mayas rebeldes atacó a la población de Tepich, al oriente del estado, y dio muerte a todos los vecinos. Fue el inicio del conflicto étnico denominado Guerra de Castas, el cual se prolongó por cuatro décadas e influyó profundamente en

la conformación social, política y económica de Yucatán de los siglos XIX y XX.<sup>2</sup>

La guerra puso en jaque la precaria economía yucateca, basada desde tiempos coloniales en el trabajo de hombres y mujeres mayas, ya fuera en forma de tributos de encomienda, obviaciones parroquiales o servicios personales. El gobierno civil estaba a tal grado sin recursos, que se tuvo que pedir al obispo y cabildo eclesiástico la venta de buena parte de las alhajas de oro y plata de la catedral y otros templos para pertrechar, con lo necesario, a un ejército que pudiera contener el avance de los mayas rebeldes.<sup>3</sup> Finalmente, con la ayuda del Gobierno mexicano, Yucatán pudo reducir la guerra a la región selvática del oriente peninsular, donde se estableció la capital rebelde en el pueblo de Chan Santa Cruz, actual municipio de Felipe Carrillo Puerto, Quintana Roo, la cual fue finalmente tomada por el Ejército federal en 1904.

1 Justo Miguel Flores Escalante, "Procesos políticos y gobiernos en Yucatán, 1821-1858", en *Historia general de Yucatán. Yucatán en la construcción de la nación, 1812-1876*, t. 3, coord. Sergio Quezada, Jorge Castillo Canché e Inés Ortiz Yam (Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, 2014), 25-27.

2 Terry Rugeley, "La Guerra de Castas: causas y consecuencias", en *Historia general de Yucatán. Yucatán en la construcción de la nación, 1812-1876*, t. 3, coord. Sergio Quezada, Jorge Castillo Canché e Inés Ortiz Yam (Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, 2014), 135.

3 Crescencio Carrillo y Ancona, *El obispado de Yucatán. Historia de su fundación y de sus obispos*, t. 2 (Mérida: Fondo Editorial de Yucatán, 1979), 1039-1041.

### La diócesis de Yucatán después de la Independencia.

Ante la inestabilidad política de estas primeras décadas, la Iglesia yucateca se mantuvo en la medida de lo posible como una institución inamovible, garante de la tradición y el orden social. Agustín de Estévez y Ugarte, el último obispo español nombrado por la Corona, supo transitar del antiguo régimen al surgimiento de la nación independiente, gobernando la diócesis hasta su fallecimiento, ocurrido en 1827. En Yucatán, al igual que en otras antiguas diócesis novohispanas, el tema del patronato eclesiástico —es decir, las prerrogativas que tenía del monarca como patrón de la Iglesia con derecho, entre otras cosas, a nombrar obispos y dignidades capitulares— fue un problema de primera importancia durante los primeros años de vida independiente.

Al iniciar el año de 1824, el cabildo de la catedral de Mérida se encontraba reducido a tres miembros, ancianos y enfermos, sin poderse cubrir las cinco vacantes restantes por las dudas y controversias que se ventilaban en torno al patronato. En el ínterin, para atender las necesidades más urgentes de la administración y el gobierno de la diócesis —y para evitar la completa extinción del culto divino en la catedral por falta de ministros—, se negoció el nombramiento de los presbíteros José María Guerra y Luis Rodríguez Correa como prebendados interinos.

Al fallecer el obispo Estévez comenzaron las tensiones entre el cabildo y el gobierno civil por la administración de la mitra y la eventual sucesión episcopal. Tras consultas, nombramientos y revocaciones, se eligió a José María Meneses, familiar del gobernador Tiburcio López Constante y favorito del bando liberal del estado, como vicario capitular y gobernador del obispado, cargos que

desempeñó hasta 1834, cuando, una vez subsanadas las polémicas, fue consagrado José María Guerra como obispo de Yucatán, el primero del periodo independiente.<sup>4</sup>

En lo económico, la diócesis yucateca paulatinamente enfrentó el debilitamiento de sus finanzas hasta llegar al déficit de sus arcas. Con la supresión de la obligatoriedad del diezmo, decretada por Valentín Gómez Farías en 1833, el obispo y el cabildo quedaron prácticamente sin recursos para cumplir con sus funciones administrativas y religiosas. Para mantener el culto de la catedral, que aún se consideraba de interés y beneficio públicos, el Congreso local asignó quinientos pesos mensuales para el sostenimiento de los ministros y el personal dependiente, incluidos músicos y cantores. La subvención fue suspendida en 1840 debido a que el erario estaba destinado casi por completo al gasto militar y el pago de la burocracia. Ante la queja del obispo y su clero, los diputados autorizaron la cantidad mensual de trescientos pesos para el pago de los prebendados, capellanes de coro, cantores y músicos de la catedral.<sup>5</sup>

Hacia 1855, las finanzas diocesanas parecían mostrar más estabilidad, gracias a la contribución religiosa establecida por el Congreso del estado. Se comenzó a superar la crisis ocasionada por la Guerra de Castas, que había dejado en ruinas varias parroquias del oriente y sur de Yucatán, y en la medida de lo posible se garantizaron los recursos para el pago de las rentas del obispo y el cabildo, el sostenimiento del culto, el seminario conciliar y

4 José E. Serrano Catzim, "Iglesia y Estado en Yucatán, 1812-1874", en *Historia general de Yucatán. Yucatán en la construcción de la nación, 1812-1876*, t. 3, coord. Sergio Quezada, Jorge Castillo Canché e Inés Ortiz Yam (Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, 2014), 233-255.

5 Serrano, "Iglesia y Estado", 259-260.

los párrocos. Sin embargo, la situación nunca fue boyante, siempre en espera de mejores circunstancias económicas que finalmente no llegaron, pues al finalizar la década las rentas empeoraron y el número de clérigos se había reducido casi a la mitad del que había en 1827.<sup>6</sup>

El golpe final a la estructura financiera de la diócesis ocurrió en 1859, con la promulgación de la Ley Reglamentaria sobre la Nacionalización de los Bienes Eclesiásticos, publicada en Yucatán el 15 de agosto de ese año, con lo cual se privó al clero de gran parte de sus capitales y réditos.<sup>7</sup> En ese contexto, la Catedral de Mérida se mantuvo prácticamente en números rojos y los canónigos tuvieron que tomar decisiones drásticas para sostener en los límites de lo esencial el culto catedralicio. Entre esas medidas estuvo la supresión de la capilla de música, componente de gran importancia, aunque no estrictamente indispensable para el culto divino.

### La música en la catedral de Mérida a mediados del siglo XIX

El 28 de agosto de 1852 falleció don José Pren y Cámara, maestro de capilla y primer organista de la catedral de Mérida. Era hijo de don José María Pren y Chacón, maestro de capilla de 1797 a 1810, que puede considerarse el músico yucateco de mayor relevancia en el periodo virreinal y a quien se debió la etapa de mayor calidad de la música en la catedral yucateca.<sup>8</sup> Aunque existen referencias documentales, hasta ahora no se han hallado

archivos musicales o inventarios de los “papeles de música” con los que contó la Catedral de Mérida durante la época virreinal y el siglo XIX, de manera que resulta difícil tener certeza sobre cuáles fueron los géneros y repertorios utilizados por los músicos catedralicios durante estos periodos.

En auto del 20 de febrero de 1787, proveído por el obispo fray Luis de Piña y Mazo como resultado de la visita pastoral que realizó a la Catedral de Mérida, se consignan interesantes disposiciones sobre la práctica musical que debía observarse en ésta. Para el obispo, las funciones litúrgicas de la catedral debían ser “demasiado serias y respetables”, por lo cual prohibió que los músicos catedralicios ejecutaran en el templo “tocatas profanas, como son fandangos, minuets, paspiés, contradanzas u otros sonos que roben los afectos de devoción”, permitiéndose solamente “tocatas patéticas, graves, tiernas, que infundan devoción y el respeto que requiere la santa casa del Señor”. Fray Luis consideraba también que “según la música, así se mueven los afectos”, y el usar en las iglesias géneros profanos, igual que en los teatros y las casas particulares, encaminaba a “profanidades mundanas”, completamente alejadas del “espíritu con que se ha de concurrir a los templos”.<sup>9</sup>

Tras la muerte del maestro Pren, el cabildo nombró para ocupar la maestría al primer cantor don Tomás García, interinamente hasta que se eligiera un nuevo maestro propietario, y dispuso que:

En atención a los dilatados servicios del citado don José Pren, en un espacio de cincuenta años que formaron su carrera en el coro de músicos y

6 Serrano, 262.

7 Serrano, 267-271.

8 Ángel E. Gutiérrez Romero, “La música en la catedral de Mérida durante el virreinato”, *Tribu. Revista de Investigación Artística de la Escuela Superior de Artes de Yucatán*, núm. 1 (julio-diciembre de 2019): 9-20.

9 Archivo del Venerable Cabildo Metropolitano de Yucatán (en adelante, AVCMY), *Actas del Cabildo Eclesiástico*, libro 6, f. 198, 27 de febrero de 1787.

cantores, y a que en varias épocas tristes de este tiempo experimentó las privaciones y atrasos de su asignación respectiva, se le tributen graciosamente en el presbiterio de esta Santa Iglesia Catedral sus exequias funerales con asistencia del venerable cabildo.<sup>10</sup>

En la sesión capitular siguiente, los canónigos procedieron a elegir nuevo maestro de capilla y primer organista de la catedral, nombramiento que recayó en el ya mencionado Tomás García Bautista, en consideración de “su conocida instrucción y no ininterrumpidos servicios desde el año de mil ochocientos once”, asignándole las mismas obligaciones, derechos, sueldo y emolumentos que gozaba su antecesor.<sup>11</sup>

El cabildo también manifestó su intención de reorganizar la capilla, por lo cual ordenó que el maestro García presentara a la brevedad

un informe circunstanciado del estado que guardan las plazas del coro de su inspección, proponiendo a los sujetos que en su concepto sean idóneos y acreedores a obtenerlas, con cuantas noticias conciernan a la buena situación del coro.<sup>12</sup>

En efecto, unos meses después, en sesión capitular, se leyó el informe presentado por el maestro de capilla y el cabildo “acordó la provisión de los empleos vacantes en el coro de cantores y músicos de esta Santa Iglesia Catedral”, nombrando en propiedad a

don Agustín Acosta, primer cantor y organista honorario; don Manuel Barrera, segundo cantor; don Pedro Antonio Rivera, tercer cantor; don Pilar Cevallos, cuarto cantor, y don Pedro Rivera López, violoncelo, quedando obligado al desempeño del contrabajo en las funciones de primera clase, como ofrece.<sup>13</sup>

Los reacomodos en la capilla continuaron y, en un nuevo informe, el maestro García expuso al cabildo los siguientes puntos referentes al estado que guardaba la capilla de música: que los antes mencionados Agustín Acosta y Pedro Antonio Rivera ejercían interinamente las plazas de violinistas desde 1848; que los niños don Cornelio Camejo, don Manuel Barrera, don Genaro Anguas y don Teodoro Castillo asistían desde septiembre de 1852 al coro de cantores con sus respectivos trajes de monaguillos y habían demostrado buena disposición de voz; que el salón que servía para las clases de canto de los monaguillos estaba desocupado pero se requerían una mesa, sillas y papel pautado para las lecciones —también se necesitaban breviarios y semaneros para los cantores, asientos para los organistas, una banca y dos atriles grandes para el servicio del coro—. <sup>14</sup> Asimismo, informó que la plaza de fagot la tenía en propiedad don Mariano Cuevas, pero debido a su avanzada edad la servía como suplente su hijo Marcelino, quien además tocaba la flauta en algunas funciones litúrgicas. Finalmente, señaló que “en épocas anteriores hubo dos trompas con el sueldo de diez reales mensuales cada una” y que los instrumentos aún se encontra-

10 AVCMY, *Actas del Cabildo Eclesiástico 1850*, f. 69, 28 de agosto de 1852.

11 AVCMY, *Actas del Cabildo Eclesiástico 1850*, f. 69, 31 de agosto de 1852.

12 AVCMY, *Actas del Cabildo Eclesiástico 1850*, f. 69, 31 de agosto de 1852.

13 AVCMY, *Actas del Cabildo Eclesiástico 1850*, f. 70, 15 de octubre de 1852.

14 AVCMY, *Actas del Cabildo Eclesiástico 1850*, f. 79, 11 de febrero de 1853.

ban resguardados en el salón contiguo a la sala capitular.<sup>15</sup>

Después de examinar el informe del maestro de capilla, el cabildo determinó nombrar violinistas propietarios a Acosta y Rivera; asignó las plazas de monaguillos a los cuatro niños ya referidos con el sueldo mensual de cinco pesos repartidos en partes iguales, “hasta que, con el tiempo, adelantando su instrucción, se les vaya igualmente aumentando el sueldo correspondiente”. Igualmente ordenaron que el secretario de cabildo acordara con el maestro de capilla lo relativo a los “gastos precisos de papel, mesa y demás útiles que necesita la clase de canto, a fin de que lo más pronto posible empiece sus trabajos”. La provisión de las plazas del fagot y las trompas quedó pendiente para ser tratada en otra sesión capitular.<sup>16</sup>

Después de su reorganización, hacia 1853 la capilla de música de la catedral contaba con una plantilla de quince plazas, a las que se destinaba una asignación mensual de 88 pesos, cinco y medio reales, distribuidos del siguiente modo:

- Maestro de capilla: 20 pesos, 4 reales.
- Organista: 16 pesos.
- Primer cantor: 6 pesos, 5.5 reales.
- Segundo cantor: 6 pesos, 5.5 reales.
- Tercer cantor: 6 pesos, 5.5 reales.
- Cuarto cantor: 6 pesos, 5.5 reales.
- Primer violinista: 3 pesos, 2.5 reales.
- Segundo violinista: 3 pesos, 2.5 reales.
- Violoncelista: 5 pesos.
- Fagotista: 5 pesos, 6.5 reales.

- Cuatro monaguillos: 5 pesos por partes iguales
- Fuellista: 3 pesos.<sup>17</sup>

En octubre de 1854, el maestro de capilla don Tomás García Bautista manifestó al cabildo hallarse “con la salud quebrantada, y que por recomendación de los médicos debe, para recuperarla, abandonar su ejercicio y retirarse a clima más benigno”; por ello, solicitó licencia para ausentarse por dos o tres meses de Mérida para descansar en La Habana. Propuso a don Pedro Rivera para sustituirlo “en sus obligaciones de canto”, y “para las de órgano a don Agustín Acosta”. Los canónigos accedieron a todo lo solicitado y propuesto por el maestro de capilla.<sup>18</sup>

En estos años aparece una nueva modalidad de integrantes de la capilla, que es la de los músicos y cantores honorarios. Ya se ha mencionado a Agustín Acosta, quien además del título de primer cantor, tenía el de organista honorario. En la sesión capitular del 21 de enero de 1854 se leyó un escrito de José Isabel Heredia en el que solicitaba al cabildo ser admitido como “músico honorario para desempeñarse en el coro de la misma Santa Iglesia en las funciones de primera y segunda clase”. El cabildo accedió a la solicitud y ordenó se le despachara el título correspondiente. Por su parte, en noviembre de 1857, el cabildo acordó acceder a la solicitud de Blas Rivera para ser admitido como cantor honorario de la catedral.<sup>19</sup>

15 AVCMY, *Actas del Cabildo Eclesiástico 1850*, f. 79, 11 de febrero de 1853.

16 AVCMY, *Actas del Cabildo Eclesiástico 1850*, f. 79, 11 de febrero de 1853.

17 AVCMY, *Libro de Misas que cantaron los señores*, f. 4, 19 de febrero de 1853.

18 AVCMY, *Actas del Cabildo Eclesiástico 1850*, s/f, 17 de octubre de 1854.

19 AVCMY, *Actas del Cabildo Eclesiástico 1855*, f. 134, 24 de noviembre de 1857.

### La supresión de la capilla de música

Para 1857 la situación económica de la catedral era sumamente precaria y apenas se contaba con los recursos para el mantenimiento del culto y pago de los empleados, incluidos los músicos y cantores. En la sesión capitular del 10 de noviembre de ese año se leyó un escrito presentado por Isabel Heredia, que pedía se le concediese la plaza de violín que ocupaba Agustín Acosta, quien también ejercía como organista y encargado de la capilla. Los canónigos respondieron que no era “oportuno hacer ninguna alteración en los destinos del coro, supuesto que no cuenta la Santa Iglesia Catedral con recursos suficientes para dar el debido honorario a sus sirvientes”. Señalaron también que, aunque era cierta la incompatibilidad de empleos en un solo individuo, era una medida que resultaba necesaria, y en el caso concreto de Acosta, “aunque es verdad que tiene la asignación de violinista y organista, también se halla encargado de la maestría de capilla, por la que es igualmente cierto que nada percibe, y es condición retenga aquellas dos asignaciones para servir graciosamente el tercer empleo”.<sup>20</sup>

Al finalizar el año de 1859, la catedral se encontraba en completa crisis financiera y sin recursos para su funcionamiento. Esta situación obligó al obispo y el cabildo a tomar medidas urgentes, como prescindir de los servicios de músicos y cantores. En la sesión del 23 de diciembre, el presidente del cabildo, canónigo José María González, expuso a los capitulares que “tomando en consideración la diaria decadencia y casi completa nulidad a que se han reducido los recursos de la

Santa Iglesia Catedral”, resultaba necesario disminuir en la medida de lo posible los gastos del culto, incluyendo la asignación destinada al coro de músicos y cantores. En consecuencia, propuso suprimir las plazas de músicos y que en adelante “se celebren los divinos oficios, es decir, la misa conventual, *vísperas*, etcétera, con solo el órgano y los cantores”; sin embargo, se dejaba abierta la posibilidad de que los músicos despedidos participaran “en los funerales que ocurran en el curato de esta Santa Iglesia y en aquellas funciones que (según los recursos con que se cuente) hayan de solemnizarse con música”. El cabildo acordó aceptar lo propuesto por el presidente y ordenó a su secretario informar al maestro de capilla, músicos y cantores de todo lo determinado, “entendiendo que desde el 1º de enero de 1860 tendrá efecto aquella supresión de plazas”.<sup>21</sup>

La situación se tornaría aún más apremiante, y en abril de 1860, reunidos los cuatro integrantes del cabildo bajo la presidencia del chantre Silvestre Antonio Dondé, se leyó un escrito del obispo José María Guerra por medio del cual respondía y aceptaba lo que el cabildo le había propuesto en relación con que

conservándose en la Santa Iglesia Catedral a los padres capellanes y maestro de ceremonias, se retirasen de ella al organista, cantores, monacillos y pertiguero, por cuanto es de todo punto imposible sostener la solemnidad del culto sin gravar a la Iglesia con un crédito que no hay esperanza alguna de abrir.<sup>22</sup>

20 AVCMY, *Actas del Cabildo Eclesiástico 1855*, f. 133, 10 de noviembre de 1857.

21 AVCMY, *Actas del Cabildo Eclesiástico 1855*, f. 285, 23 de diciembre de 1859.

22 AVCMY, *Actas del Cabildo Eclesiástico 1855*, f. 293, 10 de abril de 1860.

Señalaba también que la determinación “aunque demasiado dolorosa era necesaria”, puesto que ni siquiera se contaba con los fondos necesarios para cubrir los gastos de las celebraciones de la Cuaresma de aquel año, a pesar de haberse propuesto una suscripción pública, la cual no había dado ningún resultado. En consecuencia, el obispo determinó que “se recen las misas conventuales, a excepción tan solamente de los festivos en que ha de cantarse, las renovaciones y las solemnidades de 1ª y 2ª clase”, casos en los que el pago o la asignación del organista y los cantores sería libre. Los capitulares acordaron que de inmediato comenzarían a aplicarse las medidas dispuestas y comisionó a uno de ellos “para retirar a los empleados de que se ha hecho mención”.

Con esta determinación, el cabildo suprimió la capilla de música de la catedral de Mérida, entendida ésta como una agrupación de músicos y cantores asalariados al servicio de la catedral. Concluía así una importante etapa en la historia de la música de tradición occidental de Yucatán, ya que la capilla catedralicia fue, en definitiva, el referente más importante de la práctica musical en esta extensa región del antiguo virreinato de la Nueva España y a la cual, en no pocas ocasiones, sus principales gestores y patronos, los obispos y capitulares, dedicaron sus esfuerzos y recursos para conseguir su estabilidad, crecimiento y mayor calidad.

La desaparición de la capilla no implicó que la práctica musical se extinguiera en la Catedral de Mérida. De hecho, en las décadas siguientes, con una economía más estable debido al inicio y posterior auge de la industria henequenera yucateca, paulatinamente se intentó dotar de nuevo al templo catedralicio de la infraestructura y el personal adecuados para el acompañamiento musical de

sus celebraciones litúrgicas. Esto se observa en los reiterados intentos por restaurar los viejos órganos del coro, la adquisición de armonios y, finalmente, la compra de un nuevo órgano monumental de origen alemán en 1904, en un periodo que se extendería hasta 1915 y que se caracterizó por las numerosas obras materiales de embellecimiento de la catedral, como fueron la construcción de un nuevo coro alto para el órgano, la renovación de la sillería de coro para el cabildo, la pavimentación del templo con mármol italiano y la adquisición de suntuosos ornamentos y vasos sagrados de oro y piedras preciosas.

En el aspecto musical, desde la década de 1870 aparece la orquesta, integrada por músicos profesionales seculares, como prestadora de servicios a la catedral. En las reseñas de eventos sociales y religiosos publicadas en la prensa meridana de aquellos años es frecuente encontrar referencias a la participación de coros y “gran orquesta” en determinadas funciones solemnes, así como a los repertorios sacros que se interpretaron, generalmente de autores españoles, italianos y franceses;<sup>23</sup> de manera que la catedral siguió siendo uno de los espacios más importantes para la práctica musical en Mérida a inicios del siglo xx, e incluso se podría decir que de 1900 a 1915 se experimentó un auge de la música catedralicia, relacionado con y a la par del contexto social, económico y cultural yucateco del momento.

23 *Boletín Eclesiástico del Arzobispado de Yucatán*, año IV, núm. 38 (febrero de 1908).

### Abreviaturas

AVCMY: Archivo del Venerable Cabildo Metropolitano de Yucatán

### Fuentes documentales

AVCMY, *Actas del Cabildo Eclesiástico*, libro seis, 1850 y 1855.

*Libro de Misas que cantaron los señores.*

### Fuentes impresas

*Boletín Eclesiástico del Arzobispado de Yucatán*, año IV, núm. 38 (febrero de 1908).

Carrillo y Ancona, Crescencio. *El obispado de Yucatán. Historia de su fundación y de sus obispos*, t. 2. Mérida: Fondo Editorial de Yucatán, 1979.

Flores Escalante, Justo Miguel. “Procesos políticos y gobiernos en Yucatán, 1821-1858”. En *Historia general de Yucatán. Yucatán en la construcción de la nación, 1812-1876*, t. 3, coordinado por Sergio Quezada, Jorge Castillo Canché e Inés Ortiz Yam, 25-95. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, 2014.

Gutiérrez Romero, Ángel E. “La música en la catedral de Mérida durante el virreinato”. *Tribu. Revista de Investigación Artística de la Escuela Superior de Artes de Yucatán*, núm. 1 (julio-diciembre de 2019): 9-20.

Rugeley, Terry, “La Guerra de Castas: causas y consecuencias”. En *Historia general de Yucatán. Yucatán en la construcción de la nación, 1812-1876*, t. 3, coordinado por Sergio Quezada, Jorge Castillo Canché e Inés Ortiz Yam, 135-195. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, 2014.

Serrano Catzim, José E. “Iglesia y Estado en Yucatán, 1812-1874”. En *Historia general de*

*Yucatán. Yucatán en la construcción de la nación, 1812-1876*, t. 3, coordinado por Sergio Quezada, Jorge Castillo Canché e Inés Ortiz Yam, 235-282. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, 2014.

# Notas curriculares

ANTONIO RUIZ CABALLERO

---

Doctor en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México y doctor en Historia del Arte y Musicología por la Universidad Autónoma de Barcelona. Investigador Nacional SNI nivel I. Profesor investigador en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, e investigador en el Laboratorio Nacional de Materiales Orales (UNAM-ENES Morelia). En 2018-2019 realizó una estancia posdoctoral en el proyecto Conacyt 153109 “Catálogos de los libros y papeles de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México” del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, del cual es integrante desde 2006. Cuenta con publicaciones sobre todo en las líneas de Historia social y cultural de la música, Historia de la Iglesia y Patrimonio cultural, principalmente en Nueva España y México. Entre las más recientes se cuentan las siguientes: “Paisajes sonoros devocionales: el canto colectivo en el proceso evangelizador de Michoacán, siglos XVI y XVII”, en *La conquista de Tenochtitlán y las otras conquistas. Edición conmemorativa 500 años*, coord. Pilar Regueiro Suárez, ed. Miguel García Audelo, 328-366 (San Antonio: UNAM San Antonio/Biblioteca de Arte & Cultura/Archivo de la Provincia Agustiniiana de Michoacán, 2022); y “Reglas que se guardan en el choro de la Santa Iglesia Cathedral de Michoacán: texto, contexto y reflexiones”, en *Cabildos eclesiásticos en Hispanoamérica: ceremonias, símbolos, poder*, coords. Leticia Pérez Puente y José Gabino Castillo Flores, 247-277 (México: UNAM-IISUE, 2021).

DREW EDWARD DAVIES

---

Es profesor asociado de Musicología y jefe del departamento de Estudios Musicales en la Northwestern University, donde sus investigaciones enfocan la música en la Nueva España, siglos XVI-XIX. Es coordinador académico del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente. Desde 2021 es presidente de la Society for Eighteenth-Century Music. Con Javier Marín-López, es coeditor de la serie *Ignacio Jerusalem (1707-1769). Obras Selectas/Selected Works*, publicada en Madrid por Dairea Ediciones (2019). También es editor de *Manuel de Sumaya: Villancicos from Mexico City* (2019) y *Santiago Billoni: Complete Works* (2011), los dos de A-R Editions (Middleton, Wisconsin), y autor del *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango* (UNAM, 2013). Sus artículos y ensayos han sido publicados

por las revistas *Early Music*, *Sanctorum* y *Revista Portuguesa de Musicologia*, así como en las colecciones *The Routledge Companion to the Hispanic Enlightenment* (2019) y *A Companion to Music at the Habsburg Courts in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (2019), entre otras.

---

#### LUCERO ENRÍQUEZ RUBIO

---

Doctora en Historia del Arte. Clavecinista solista, graduada en el Bach Conservatorium de Ámsterdam. Investigadora titular de tiempo completo en el área de música colonial del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Coordina desde 2001 el Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente. Autora de tres obras de música escénica. Ha editado libros y publicado en México y España artículos de musicología histórica enfocados desde la historia cultural. Premios y reconocimientos: grado de Caballero de la Orden de Orange Nassau, medalla Águila de Tlatelolco, medalla al mérito académico “Alfonso Caso”, premio Caniem al Arte Editorial, reconocimiento Sor Juana Inés de la Cruz, premio Universidad Nacional en Investigación en Artes.

---

#### ÁNGEL ERMILO GUTIÉRREZ ROMERO

---

Licenciado en Historia y maestro en Ciencias Antropológicas por la Universidad Autónoma de Yucatán. Es miembro de la Sociedad Mexicana de Historia Eclesiástica e integrante de la Sociedad Artística “Ricardo Palmerín”. Ha sido profesor en la Facultad de Ciencias Antropológicas de la UADY e integrante del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente. Actualmente labora en la Coordinación de Curaduría e Investigación del Gran Museo del Mundo Maya de Mérida. Entre sus publicaciones más recientes se cuentan los artículos “El Convento de la Mejorada, Mérida, Yucatán. Su importancia social y económica en el siglo XVIII” (2022) y “El antiguo tesoro y el ciprés de la catedral de Mérida, Yucatán” (2023).

---

#### DIANA ALICIA HERNÁNDEZ VILLAR

---

Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM-X). Creadora de guiones audiovisuales, con enfoque en formatos verticales. Gestora de estrategia comunicativa digital para figuras políticas. Asimismo, colaboradora

en uno de los proyectos *Musicat* del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, en las áreas de investigación documental y Red Digital. Líneas de investigación: narrativas transmedia y creación de imagen a través de las redes sociales. Publicaciones: tesis de licenciatura titulada “Conformación de identidad femenina en redes sociales, estudios de caso: Instagram en la hipermodernidad”.

---

MARYTUL AMARANTA TRUJILLO ALONSO

---

Licenciada en Antropología Social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Profesora adjunta en la materia *Proyecto de Investigación Formativa (PIF): Antropología de la Música* de la licenciatura en Etnohistoria de la ENAH. Asimismo, es miembro del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente. Línea académica: investigación musical desde la antropología y la etnomusicología. Publicaciones: tesis de licenciatura titulada “De ritmos y tambores: escena musical afroitinerante en la CDMX”.

---

LUISA VILAR-PAYÁ

---

Es catedrática de la Universidad de las Américas Puebla, donde por quince años fungió, sucesivamente, como directora del Departamento de Artes, decana de Ciencias Sociales y decana de Artes y Humanidades. Actualmente trabaja como investigadora en la misma institución, y sus publicaciones se caracterizan por cubrir un rango amplio de periodos históricos y compositores. Vilar-Payá se especializa en temas de historiografía crítica, estudiados desde las discrepancias políticas que rodean la producción y percepción de obras y repertorios musicales. Recientemente ha trabajado en la comparación de diversas elaboraciones polifónicas del texto *Dixit Dominus* y en el análisis de obras compuestas por Juan Gutiérrez de Padilla. Es doctora por la Universidad de Berkeley, California, y tiene una maestría de la Columbia University, Nueva York. Desde 2020 es miembro del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente.





## Presentación

### *Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*

2

### **Música, evangelización y ritual: el establecimiento de la capilla de música en los proyectos catedralicios de Pátzcuaro y Valladolid de Michoacán, 1540-1632**

*Antonio Ruiz Caballero*

7

### **La disolución (1786) y el restablecimiento (1802) de la capilla musical de la Catedral de Durango**

*Drew Edward Davies*

21

### **Entre dimes y diretes: crónica de la desaparición de la capilla de música de la Catedral de México**

*Marytúl Amaranta Trujillo Alonso*

*Diana Alicia Hernández Villar*

34

### **Nuevos papeles y viejas necesidades: el organista y su repertorio ante la extinción de la capilla de música de la Catedral de México (1837)**

*Lucero Enríquez Rubio*

46

### **La extinción gradual de la capilla musical en la Catedral de Puebla entre 1821 y 1860**

*Luisa Vilar-Payá*

63

### **La supresión de la capilla de música de la Catedral de Mérida, Yucatán**

*Ángel E. Gutiérrez Romero*

73

### **Notas curriculares**

81

ISSN 2395-8243

