

**Universidad Autónoma Metropolitana**  
**Unidad Iztapalapa**  
**División de Ciencias Sociales y Humanidades**

**Jerarquía y resistencia en la catedral tapatía: músicos y cabildo en la  
segunda mitad del siglo XVIII**

Asesor de tesis

**Dr. Brian Connaughton**

Lectores

**Dr. Sonia Pérez Toledo**

**Dr. Juan Arturo Camacho Becerra**

**Presenta**  
**Jorge Gómez Naredo**

## ÍNDICE

1. Agradecimientos	<b>5</b>
2. Introducción	<b>9</b>
- Apuntes sobre la importancia de la música en la Nueva España	10
- La música desde diversas perspectivas	15
- La historia de los músicos	18
- Las catedrales y la ciudad: recintos de la música	23
- Resistencias al interior del cabildo	27
3. Capítulo I: El mundo del cabildo catedralicio y las corporaciones: el caso de los capitulares	<b>31</b>
- El cabildo catedral	43
- Los canónigos y su mundo	48
- El cabildo en su interior: el caso de sus miembros	54
- El ascender dentro de la jerarquía capitular	61
- Jerarquía y ritualidad: tomando posesión del cargo	64
4. Capítulo II: Los músicos: un mundo de ascensos, jerarquías y cultura compartida	<b>69</b>
- Los músicos en los albores de la época colonial	70
- La música en las catedrales	72
- El ingreso	76

- La Escoleta	81
- Las jerarquías. Los escalones más altos: chantre, maestro de capilla y sochantre	85
- Poder y primacía: del maestro de capilla hacia abajo	95
- Y los músicos....	102
- Jerarquías y sueldos	107
- Los músicos: ¿una cultura dentro de la cultura?	111
5. Capítulo III: Solicitudes, resistencia y coacción: estrategias de los músicos para obtener beneficios dentro del cabildo catedralicio	<b>115</b>
- Resistir a través del discurso	117
- Peticiones y más peticiones	127
a) Solicitudes de plaza desde afuera	127
b) Solicitudes de plaza desde dentro	130
c) Solicitud de licencia	134
d) Solicitud de aumento de sueldo	142
e) Préstamos o suplementos	159
- El cabildo y la disciplina	165
6. Conclusiones	<b>171</b>
7. Fuentes y bibliografía	<b>182</b>

A mi madre, que todas las noches  
se acostaba pensando si la ciudad  
hecha monstruo me trataba bien o  
mal

Para todos aquellos que un día  
decidieron decir “no”

# **AGRADECIMIENTOS**

## Agradecimientos

Siempre se precisa agradecer, en todo momento y a toda hora: cada día es una enseñanza, un mundo que se descubre en cada mirada, en toda palabra. En estos dos años de vivir en la ciudad de México he aprendido mucho, tanto dentro como fuera de las aulas. Esta megalópolis tiene para un provinciano como yo miles de descubrimientos. Aprendí en la Universidad, en las calles, en su centro histórico, en los archivos, en todos lados, con todas las personas. La tesis resume estas vivencias, las lecturas y los nuevos campos del conocimiento que se me abrieron nomás pisar, con miedo y muchas expectativas, la central norte de camiones foráneos.

En principio, quisiera agradecer a la Universidad Autónoma Metropolitana como institución, pues siempre he pensado y todos los días lo reafirmo: la educación pública es una de las soluciones a los graves atrasos que tiene actualmente el país. Soy hijo de la educación pública y me gustaría que muchos más tuvieran la oportunidad de una carrera universitaria. Tratar de hacer ello es una labor tanto de los alumnos como de los trabajadores (académicos y administrativos) que laboran en la instrucción superior. Al CONACYT también debo agradecer la beca, pues sin ella jamás hubiera podido cursar la maestría. Ojalá que, en lugar de recortar el presupuesto en esta área, se incrementara. Pero, desgraciadamente, las perspectivas no son muy halagüeñas con este gobierno encabezado por tecnócratas.

Quisiera agradecer a la Dra. Sonia Pérez Toledo, quien me auxilió en varios momentos de mi paso por la maestría en Humanidades, línea en Historia, de la Universidad Autónoma Metropolitana. Además, la Dra. Pérez Toledo leyó la investigación que aquí se presenta y me hizo interesantes comentarios. Mi agradecimiento hacia ella.

Al Dr. Arturo Camacho, otro de los lectores de esta tesis, quisiera agradecer sus comentarios sobre el trabajo que presento y en especial su constante apoyo a mi desarrollo profesional y humano. Mucho le debo al Dr. Camacho, pues él fue quien me inició en el estudio de la cultura jalisciense y, en especial, de la historia de los músicos. Todavía recuerdo aquella oferta que me hizo en 2004 para iniciar la transcripción en el Archivo del Arzobispado de Guadalajara de todo lo relativo a la música. Muchas gracias, pues, Dr. Camacho.

Con el Dr. Brian Connaughton, mi asesor de tesis, tengo muchas deudas. El aprendizaje que realicé con él no solamente se restringió al trato académico, es decir, a

los comentarios agudos y certeros sobre la investigación, sino que su ejemplo de humildad y su siempre disposición a auxiliarme en cualquier duda fueron de gran ayuda para mí. Asimismo, siempre tuvo presente mi calidad de “provinciano”, de extranjero en estas tierras tenochcas, por lo cual se preocupó por mi situación en esta ciudad llena de misterios y descubrimientos. Muchas gracias Dr. Brian.

Mis sinodales hicieron todo lo posible para que la tesis saliera en tiempo y con calidad. Muchas gracias por hacer un esfuerzo descomunal para leer, comentar y estar dispuestos a realizar el examen. Los errores y las deficiencias de esta investigación, por ningún motivo, pueden ser achacados a los doctores, pues yo, con mi tozudez acostumbrada, fui el culpable de ellos. Muchas gracias a los tres.

En la ciudad de México me encontré con personas que de una u otra manera me auxiliaron. Quisiera agradecer al Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente, Musicat, donde pude ahondar mis conocimientos sobre el tema y tuve la oportunidad de discutir con músicos, musicólogos, historiadores del arte e historiadores. Siempre fui apoyado por él y en especial por la maestra Lucero Enríquez, su coordinadora general, quien siempre confió en mí y en mi trabajo. Muchas gracias a ella y a todo el seminario Musicat. Tengo que agradecer también al Dr. Carlos Antonio Aguirre Rojas, que me abrió muchas perspectivas sobre la historia y la labor social de los historiadores.

Quisiera agradecer al periódico *El Occidental*, de la ciudad de Guadalajara, pues ahí pude expresar mis opiniones sobre lo que veía, pensaba y hacía. Gracias porque jamás me censuraron una sola coma. Y gracias también a *La Jornada Jalisco* y su director, Juan Manuel Venegas, que cuando salió la tan deseada publicación en Guadalajara, prontamente me ofreció una columna de opinión y semanalmente pude decir qué pensaba sobre un país que se venía (y se viene) abajo entre la corrupción y los intereses oligárquicos.

Quisiera agradecer a mis compañeros de maestría, en especial a Tomás y Lulú. A Fabiola, con quien compartí discusiones sobre nuestras filias y fobias políticas. Y claro, no podía faltar Carlos A. Ríos Gordillo, quien fue durante estos dos años un interlocutor en todo momento y un apoyo constante. Las discusiones sobre lo que sucedía en el país, en la academia y en la historia siempre fueron reconfortantes y aprendí mucho de él. Un agradecimiento sincero por apoyarme a cambiar el mundo.

Allá, en Guadalajara, dejé amigos que pronto hicieron su camino y sus historias. Así sucedió con Juan Pablo Aguirre Salas, ingeniero en cibernética que fue, sigue y

seguiré siendo lopezobradorista. Desde el sur, demasiado al sur de nuestra América, seguramente sonreirá al ver terminada esta tesis que también él vivió desde lejos, pero muy cerca en todo lo que pueda considerarse amistad. Gracias a Miguel Ángel Isaías Contreras, a quien dejé en Guadalajara y, por su interés en hacer un posgrado en la UNAM, comparte hoy techo conmigo. A él muchas gracias por aguantar mis ideas y mis maniáticos comportamientos. Amigos, pues, muchas gracias.

Sin el apoyo de mi tía Emma no hubiera podido realizar una maestría en la ciudad de México. Su apoyo en todos los sentidos fue, sin duda, esencial para estar en la llamada ciudad de la esperanza. Muchas gracias por todo, por su cariño y su comprensión: de verdad, gracias. A Salvador, mi primo, tengo que agradecerle porque me apoyó también y vivimos (para bien o para mal), en estos dos años, un cambio de rumbo en nuestras respectivas vidas. A mi papá, claro que sí, le agradezco mucho, pues lo comencé a conocer en la ciudad de México y sigue siendo, para mí, un enigma.

Quisiera agradecer a mi madre, pues tengo una deuda infinita con ella. Siempre me apoyó y aunque se quedara sola con un perro sordo, juguetón e indómito, se tragó sus lágrimas y sus temores. Gracias por los sacrificios hechos, por siempre estar al tanto de lo que me pasaba, por respetarme y ser siempre tolerante en todas mis decisiones y en todas mis ideas, en fin, por ser como es, por eso gracias, gracias como siempre, gracias como todos los días. Gracias al Dios a quien le reza mi madre, todos los días, por que me ilumine aunque sea un ratito, unos minutos.

Y gracias también a Alejandra G. Hidalgo Rodríguez, quien estuvo conmigo siempre y en todo momento. Gracias por apoyarme en toda decisión, por la comprensión hacia mis locuras y mis razones, gracias por ser tan terca como yo en que un mundo más justo e igualitario es posible. Gracias por estar cerca de mí en esos ríos de gente que se manifestaban por algo tan importante como la esperanza y la dignidad. Gracias por no desfallecer ante mis mudanzas y mis miedos. Gracias por el amor, por luchar empeñadamente para que los conflictos no terminen lo que llamamos nosotros. Gracias de verdad.



# **INTRODUCCIÓN**

## **Introducción**

Durante el siglo XVIII, en las catedrales novohispanas de mayor prestigio e importancia siempre se trató de mantener un conjunto de músicos capaces, que dieran realce a las celebraciones litúrgicas. Los documentos que sobreviven en archivos catedralicios y arzobispales sobre el tema nos muestran una vida al interior de la catedral donde los músicos y los capitulares tenían contacto a través de escritos, solicitudes, resoluciones, etcétera. En esta investigación nuestro interés principal será conocer estas relaciones y las circunstancias en que se dieron en la catedral de Guadalajara, durante la segunda mitad del siglo XVIII.

Un objetivo que perseguimos es mostrar cuáles eran las jerarquías, tanto en los músicos como en los capitulares. Pensamos que hacerlo nos dará una visión más compleja de las relaciones entre estos grupos. Al mismo tiempo, queremos analizar cómo los músicos idearon estrategias para, día a día, lograr mejores condiciones profesionales. En esta introducción abordaremos la importancia de la música y, por ende, de los músicos, en las catedrales novohispanas. Realizaremos, de la misma manera, una pequeña reflexión sobre cómo se ha estudiado la música y cómo pretendemos estudiarla, es decir, a partir de qué concepción basaremos nuestra investigación. Igualmente daremos algunas líneas generales sobre la organización de estos “empleados” de la catedral que son continuamente mencionados en las actas de cabildo de la catedral.

### **Apuntes sobre la importancia de la música en la Nueva España**

Durante los últimos días del mes de julio de 1789, en muchas de las calles de la ciudad de Guadalajara se experimentaron momentos fuera de lo cotidiano, de la rutina. Sus habitantes vivieron (muchos de ellos participaron) en los eventos solemnes que se celebraban. Esos días las exequias de Carlos III se llevaron a cabo y tanto las autoridades eclesiásticas y civiles así como la mayoría de los habitantes se imbuyeron en el ritual. El día 19 las campanas sonaban por toda la ciudad. Fueron tres jornadas continuas en que las iglesias repicaban sin cesar: una comunicación con los habitantes donde lo importante era honrar al rey, mostrar fidelidad y manifestar abiertamente el dolor que sentían ante su muerte. Las misas dedicadas al monarca recién finado no se

hicieron esperar y se celebraron todos los días. Una tumba simbolizaba el deceso del rey y todo se adornaba con suntuosa belleza. No podía escatimarse ningún aderezo para tal acontecimiento. Las más importantes autoridades del cabildo catedral de la ciudad de Guadalajara entonaban cantos litúrgicos; la música se podía escuchar constantemente y con gran fuerza en los elogios mortuorios. Las vestimentas de los canónigos eran negras y simbolizaban el luto por el monarca.

El día 27 se cantaron “las vísperas de difuntos con la mayor solemnidad; y, acabado ello, se recitó la oración fúnebre latina por parte del doctor don José María Gómez de Villas, penitenciario de esta santa iglesia [catedral]”.<sup>1</sup> Al siguiente día, a las nueve de la mañana, entraron en la catedral los oidores de la Audiencia de Guadalajara, encabezados por las autoridades civiles de mayor importancia: iban el intendente, también los regidores y otros importantes personajes de la ciudad. Cuando todos estuvieron en sus respectivos lugares, el deán de la catedral cantó una misa solemne. Y no podía faltar el sermón: el doctor don Gaspar González de Cándamo lo predicó en honor a Carlos III. Después, varios canónigos entonaron responsos. Terminadas las celebraciones, una diputación de la catedral tapatía pasó al real palacio “a dar el pésame”.<sup>2</sup>

Tiempo después, en 1811, las celebraciones civiles aún no menguaban en importancia, intensidad y fastuosidad. En un oficio enviado por el virrey y firmado por el intendente tapatío para organizar las celebraciones en honor a la instalación de Cortes Generales, pidieron al cabildo catedralicio de la ciudad que en tres días se llevaran a cabo rogativas públicas para implorar los divinos auxilios en las Cortes Gaditanas y con misas dedicadas, “una a nuestra Señora de la Concepción, otra al Santo Apóstol Santiago el mayor, y otra al señor San Miguel como patrono o titular de esta ciudad”.<sup>3</sup> El cabildo decidió entonces que dichas funciones se celebraran los días 26, 28 y 30 de marzo de ese año, “a las que han de asistir los señores capitulares pena de punto; y que por medio de oficio se le avise a dicho señor intendente la asignación de los referidos días, para que lo comunique a los cuerpos que han de asistir a ellas”.<sup>4</sup> Las celebraciones y las misas cantadas con gran solemnidad requerían de música para hacer las rogativas mucho más solemnes e imponentes.

---

<sup>1</sup> Archivo de Cabildo Metropolitano de la Catedral de Guadalajara [ACMCG], “Texto que sobre las exequias de Carlos II”, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 29 de julio de 1789.

<sup>2</sup> *Ídem*.

<sup>3</sup> ACMCG, “Texto que sobre las exequias de Carlos II”, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 29 de julio de 1789.

<sup>4</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 16, 23 de marzo de 1811, fs. 25f y 26v.

La *Gazeta de México* describía el 28 de enero de 1784, una celebración acaecida en la ciudad de México en honor al rey Carlos III. Un acontecimiento en toda la extensión de la palabra. El periódico mencionaba que “el 20, en que cumplió nuestro Católico Monarca 68 años de edad, y por lo cual en muestra de su alegría se vistió la Corte de gala, asistió en la [catedral] Metropolitana [de México] la Real Audiencia y el lucido concurso que es costumbre a la misa de gracias y *Te Deum*, que entonó la diestra música de su capilla”.<sup>5</sup> Música, celebración, fiesta, autoridades, jerarquía, poder, relaciones: todos estos elementos se entrecruzaban y mezclaban en las celebraciones, en los rituales, en las misas y en el amplio campo de las festividades novohispanas.<sup>6</sup>

Estas celebraciones a finales de la centuria dieciochesca y principio de la decimonónica nos muestran claramente cómo se relacionaba la música, el canto, las creencias religiosas, las relaciones de poder, los rituales, las fiestas, las ceremonias, en fin, un intrincado entramado de relaciones sociales donde todo tenía una función y donde todos participaban de una u otra manera.<sup>7</sup>

La música siempre fungió como un elemento del todo ritual en la época virreinal: ahí estaba en los momentos culminantes, en las grandes celebraciones y en los acontecimientos más significativos. Siempre acompañaba al ritual religioso: era una parte indispensable de él. Y claro, si era un elemento imprescindible, existían autoridades (espirituales, administrativas o las que fueran) que velaban por tener a músicos entrenados y capaces para entrar en escena en cualquier momento. Ello explica la proliferación en las iglesias catedrales de sistemas de educación musical y el interés prestado a la preparación y buena ejecución de sus educandos. En la catedral tapatía fue constante la atención a ello. Por ejemplo, en 1792, el cabildo catedralicio imponía a los organistas educar a los monaguillos, para que éstos “no se críen inútiles e inhábiles para su posterior subsistencia, sino que aprendan la solfa y [a] tocar cualquier instrumento

---

<sup>5</sup> *Gazeta de México*, México, miércoles 28 de enero de 1784.

<sup>6</sup> Sobre las celebraciones del rey para honrar al rey, Sonia Lombardo explica: “Las celebraciones del soberano [en la ciudad de México] y se su familia fueron el medio principal para involucrar a los ciudadanos en sus propios intereses. La más importante de todas, desde luego era la entronización, pero también se festejaban triunfos políticos, o eventos en su vida familiar como el nacimiento de sus hijos, su cumpleaños, su santo; o bien, los de la reina, o de los infantes; o simplemente se celebraba su buena salud y, en el otro extremo, sus exequias”. Sonia Lombardo de Ruiz, “La presencia del rey en la vida pública de la ciudad de México”, en Sonia Pérez Toledo / René Elizalde Salazar / Luis Pérez Cruz (editores), *Las ciudades y sus estructuras. Población, espacio y cultura en México, siglos XVIII y XIX*, Universidad Autónoma de Tlaxcala / Unidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1999, p. 212.

<sup>7</sup> Sobre la importancia de las celebraciones eclesásticas en el siglo XVIII véase Frances L. Ramos, “Arte efímero, espectáculo, y la reafirmación de la autoridad real en Puebla durante el siglo XVIII: la celebración en honor del Hércules Borbónico”, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, Zamora, Invierno de 2004, vol. XXV, núm. 97, pp. 179-218.

músico [...] para que con el tiempo puedan servir en el coro de la Santa Iglesia”.<sup>8</sup> La música era un elemento importante en la lógica de los cabildos catedralicios en Nueva España: era parte consustancial del culto divino. Y por ello la educación y la terquedad en su creación y perfeccionamiento. En la Puebla de los Ángeles, en 1693 se fundó, a instancias del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz, el Colegio de Infantes, para “que no sólo aprendan los rudimentos de la fe, sino que se críen en buenas costumbres aprendiendo música”.<sup>9</sup> La preocupación excesiva era evidente respecto a los asuntos musicales.

Las celebraciones litúrgicas tenían un lugar importante en la vida religiosa de los novohispanos. Desde la llegada de los primeros franciscanos y demás órdenes religiosas siempre se tuvo especial cuidado en llevar con “solemnidad” los oficios divinos. Robert Ricard ponía un énfasis especial en el estudio de los rituales establecidos por los primeros misioneros, cuando arguyó que “Las mismas razones [la evangelización y conversión de los indios y la educación catequística de los mestizos y españoles] de apostolado litúrgico que movieron a los religiosos a construir bellas iglesias, a ajuarearlas con lujo y ostentación, los llevaron también a rodear de la más solemne pompa la celebración de la misa y los demás oficios divinos”.<sup>10</sup> Asimismo, Lourdes Turrent, para el mismo período de evangelización, mencionó la importancia que tenía la música en la conversión de los indígenas al culto católico: “No hay duda de que la música fue el medio para atraer a los indígenas a la nueva religión y que las escuelas anexas a los monasterios fueron el camino más útil para iniciar su conversión”.<sup>11</sup> Junto con el teatro, la música fungió como vehículo de evangelización que obtuvo grandes y rápidos beneficios. El logro de la conversión de los indígenas al catolicismo no se puede explicar sin el estudio de estos dos elementos evangelizadores.<sup>12</sup> Los frailes, por su

---

<sup>8</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 11 de mayo de 1792, fs. 211f y 211v.

<sup>9</sup> Citado en Montserrat Galí Boadella, “La fundación del Colegio de Infantes de Puebla en su contexto histórico y artístico” en Lucero Enríquez / Margarita Covarrubias (editoras), *I Coloquio Musicat. Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, 2006, pp. 252-253.

<sup>10</sup> Robert Ricard, *La conquista espiritual de México*, México, FCE, 2000, p. 282.

<sup>11</sup> Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, México, FCE, 1996, p. 128.

<sup>12</sup> Para profundizar en el teatro de evangelización, consúltense Francisco Horcasitas, *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y Moderna* (Prólogo de Miguel León-Portilla), México, UNAM / Instituto de Investigaciones Históricas, 1974, 647 pp; Harvey L. Johnson, *El teatro colonial en Puebla (primer siglo)*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla / Secretaría de Cultura de Puebla (Colección Rescate y Homenaje), 2002, 31 pp; y, Miguel León Portilla, *Las literaturas precolombinas de México*, México, Pormaca, 1964, 205 pp.

parte, no dudaron en incluir entre sus estrategias de conversión a la música y al canto, especialmente en las misas.<sup>13</sup>

La música, si seguimos a Gustavo Mauleón, se enriqueció cuando se dio el contacto entre las culturas hispana e indígenas. Si bien es cierto que los frailes buscaban la conversión de los aborígenes, también éstos influyeron con sus elementos musicales en el desarrollo de la futura música novohispana. Al respecto, Mauleón indica que fue “la siempre paradójica fusión de dos mundos –cada uno con su bagaje cultural y, en particular, vertientes musicales propias que se unirían en un irrepetible proceso sincrético–, que ocurre la conjunción de la música hispánica del siglo XVI y el arte sonoro de los indígenas”.<sup>14</sup> Se puede o no estar de acuerdo con el concepto “proceso sincrético” y se puede discutir (algo que hasta ahora no se ha hecho de una manera profunda) sobre las influencias culturales y su peso en el futuro desarrollo de la música en Nueva España, pero no cabe duda que el encuentro entre dos tradiciones artístico-musicales fue una singularidad que marcaría a la música creada, enseñada y ejecutada en las tierras recién colonizadas.<sup>15</sup>

En el primer Concilio Provincial Mexicano, convocado en 1554 y celebrado un año después, no se restó valor a la música y a la solemnidad con que debía llevarse a cabo. En el artículo XVIII de dicho texto, se establece claramente la importancia de dichas actividades:

Por muy señalado obsequio y sacrificio debido a Dios nuestro señor, él quiso reservar para el servicio suyo y ejercicio de obras espirituales, el día santo del domingo y las otras fiestas por la santa madre Iglesia instituidas, en las cuales los fieles cristianos se deben abstener y apartar de toda obra servil, y ejercitarse en oír misa y los sermones y otras buenas obras, porque de hacer lo

---

<sup>13</sup> Robert Stevenson, *Music in Mexico. A historical survey*, New York, Thomas Y. Crowell Company, 1952, p. 52.

<sup>14</sup> Mauleón arguye también: “Al aliarse Cortés con los diferentes pueblos indígenas, nace la primera mezcla musical hecha de diversos instrumentos indígenas y de metales y percusiones españolas. Un verdadero estruendo resultaría de esta orquestación *sui generis* poseedora [de] un objetivo bélico muy claro”. Gustavo Mauleón Rodríguez, *Música en el virreinato de la Nueva España*, Puebla, Universidad Iberoamericana / Lupus Inquisitor, 1995, pp. 9, 30 y 31.

<sup>15</sup> Jorge Amós Martínez, sobre el respecto, menciona, para el caso de Michoacán: “Con el arribo de los españoles el panorama musical cambió, no sólo por la llegada de nuevos instrumentos asociados a la liturgia, como el órgano y el arpa, sino porque también llegó una nueva concepción estética. En los primeros años de aculturación las condiciones no fueron favorables al implante absoluto de las formas musicales europeas; por ello se favoreció la hibridación, la cual con el paso del tiempo, quedó en la música popular, en tanto en *la música sacra reinaba el canon establecido por San Gregorio*”. En Jorge Amós Martínez Ayala, “Introducción que quiso ser ensalada y terminó en popurrí”, en Jorge Amós Martínez Ayala (coordinador), *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán*, Michoacán, Morevallado Editores / Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo / Secretaría de Desarrollo Social, 2004, p. 21.

contrario, algunas veces nuestro Señor nos deniega los bienes temporales y envía otras persecuciones, que cada día vemos en las gentes.<sup>16</sup>

Es decir, una de las cuestiones más importantes que la autoridad eclesiástica imponía en los territorios recién conquistados y en proceso de evangelización era la misa y la solemnidad con que debía llevarse a cabo. Incluso, en el mismo Primer Concilio Provincial Mexicano, se ordenaba a los curas y predicadores: “de aquí adelante sean diligentes en amonestar a sus parroquianos, [obligándolos a] que vayan los domingos y fiestas de guardar a *oír* misa mayor enteramente y con atención, como son obligados”.<sup>17</sup> Este interés en que la gente escuchara misa y, al hacerlo, producir una solemnidad amplia, nos indica porque rápidamente en las ciudades que se alzaban como centros económicos, políticos y culturales de la Nueva España, se estableció cierta tradición musical y por qué los músicos fueron imprescindibles en las celebraciones litúrgicas.

En la ciudad de México, por ejemplo, ya en 1536, diecinueve años antes de celebrarse el Primer Concilio Provincial Mexicano, se había ordenado a Cristóbal Peña de Campaya que en un viaje a Sevilla buscara en la catedral de dicha ciudad española libros relativos al coro y a la manera cómo debía cantarse la misa, cédulas relativas a cuánto ganaba un organista, reglamentos de coro e indicaciones sobre la enseñanza de los niños del coro, etcétera.<sup>18</sup> Es notorio, pues, el gran interés que se otorgó en diversas iglesias novohispanas (especialmente en las catedrales) a las celebraciones litúrgicas, a la buena interpretación de los coros y al buen prestigio y destreza de los músicos. Por ello se reglaba con gran exactitud la manera en que debían celebrar los oficios divinos. El Primer Concilio Provincial Mexicano, por ejemplo, establecía cómo debían ir vestidos los miembros de los cabildos catedrales al coro, cómo se debían comportar así como la solemnidad y el respeto a prestar en dicha actividad.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> “Primer Concilio Provincial Mexicano”, en Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *Concilios Provinciales Mexicanos. Época Colonial*, México, UNAM (edición en disco compacto), 2004, p. 21.

<sup>17</sup> *Ídem*, p. 26.

<sup>18</sup> Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México [ACMM], *Libros de Cabildo*, Libro 1, 1 de marzo de 1536 y 25 de octubre de 1538, fs. 3f-6v.

<sup>19</sup> El Primer Concilio Provincial Mexicano imponía a los canónigos lo siguiente: “ordenamos y mandamos que, al tiempo que se dijeren las horas y divinales oficios, estén todos en el coro, cada uno en su silla con hábito decente al tal oficio, y con sobrepellices, las cuales mandamos que no sean azafranadas ni profanas, cantando y teniendo todo silencio, y estén honestos ordenadamente y digan las horas distinta, devota y apuntadamente, y no apresuradas, y que no hablen ni recen mientras el oficio se cantare porque no se impidan, ocupándose en otras cosas los que han de cantar; y nadie se excuse si no fuere con legítima causa de no salir al facistorio, o cantar. Asimismo, mandamos que los legos no se asienten entre los

Así pues, la música fungía en las celebraciones religiosas cotidianas (cantar misas y orar) y en las no tan cotidianas (la celebración de algún día especial, la muerte de algún personaje importante de la jerarquía real o eclesiástica y en las fiestas como el Corpus Cristi), como un elemento importante e imprescindible.<sup>20</sup> Y ello se llevaba con mayor ahínco en las catedrales, asentadas en los centros económicos, culturales y políticos más importantes de Nueva España. Por ello, no es extraño encontrar que muchos cabildos catedralicios destinaban esfuerzo, dedicación y dinero a la solemnidad de las celebraciones litúrgicas. Y no sólo ello, también se preocupaban por educar a los niños que podían ser diestros en la música y en el canto. Dentro de la distribución del diezmo, que solía tener pocas variantes de un lugar a otro, Óscar Mazín ha encontrado para la Catedral de Morelia que el 22 % (cuatro novenos) de la “gruesa decimal” (es decir, del total recolectado a través del diezmo) se destinaba para pagar “en la iglesia catedral las dotaciones y salarios de los acólitos, los músicos, el pertiguero y el resto del personal adscrito a la capilla musical como al coro”. En otras palabras, el apoyo de los canónigos a la música y al canto no era poco y sobrepasaba con mucho los dos novenos (10 % del diezmo) reales, es decir, el dinero destinado a la corona.<sup>21</sup> No cabe duda, la importancia de la música en las catedrales novohispanas era fundamental.

### **La música desde diversas perspectivas**

La música se ha estudiado tanto en las ciencias sociales como en la musicología. Dentro de estos dos polos de conocimiento, las posturas metodológicas, los objetivos principales y los temas a tratar varían profundamente. En la musicología y en la historia de la música, las intenciones predominantes son el valor estético de las obras musicales, su perdurabilidad durante largos tránsitos de la historia, los compositores y sus técnicas, el cómo y el por qué, en determinada época, surgió tal o cual obra y por qué motivos, hasta nuestros días continúa escuchándose. Estos son, a grandes rasgos, los intereses de

---

clérigos mientras que el oficio divino se dijere o cantare, ni los clérigos den lugar a ello, salvo si estuviere el tal lego ayudando a cantar a los clérigos”. Primer Concilio... *op. cit.*, p. 29.

<sup>20</sup> Sobre el canto, otro elemento importante dentro del ritual musical, Mary Ann y Harry Kelsey mencionan para el caso de Valladolid, lo siguiente: “Los libros de canto de Morelia muestran, además, la provisión ordinaria que el cabildo catedral hacía para el canto y el importante lugar que la música ocupó en los servicios religiosos de la ciudad durante cuatro siglos”. Mary Ann y Harry Kelsey, *Inventario de los libros de coro de la catedral de Valladolid-Morelia*, Zamora, El Colegio de Michoacán / Consejo de Cultura de la Arquidiócesis de Morelia, 2000, p. 11.

<sup>21</sup> Óscar Mazín, *Archivo Capitular de Administración Diocesana. Valladolid-Morelia. Catálogo I*, Zamora, El Colegio de Michoacán / Gobierno del Estado de Michoacán, 1991, pp. 23-24.



la historia de la música y de la musicología en su variante histórica-artística. Es esclarecedor en este tipo de historia la desmedida intención por mencionar toda obra o artistas irrepetibles, los cuales son objeto de estudio por su genio creador y sus influencias en diversos músicos posteriores. Por ejemplo, Norbert Dufourcq, en 1961, al iniciar su *Breve historia de la música*, arguyó: “Deseamos, por lo menos, no haber olvidado a ninguno de los artistas que realizaron obra creadora en uno u otro período”.<sup>22</sup> En el mismo tenor se expresó Carl Dahlhaus, cuando mencionó la labor más significativa de la historia de la música: “En la medida en que el tema principal –aunque no exclusivo– de la historia de la música esté constituido por obras importantes que han perdurado en la cultura musical del presente”.<sup>23</sup>

En ambas posturas encontramos que el objetivo principal es la obra y el creador, en conjunto con un contexto histórico que posibilita o impide el surgimiento de artistas y compositores. Un tipo de historia encaminada a la obra, al genio creador y a la magnitud que cada composición tuvo de influencia, no tanto en los escuchas (un público), sino en los demás creadores (epígonos) y posibles escuelas artísticas-musicales. Sin duda es la historia de “el padre del barroco”, de “el más ínclito representante del romanticismo alemán”, de “la decadencia del tal o cual corriente”, etcétera.

Otro tipo de abordaje común en la música es el realizado desde la antropología, o, más específicamente, desde la etnomusicología.<sup>24</sup> Este tipo de investigaciones no se basan en obras cumbres o en artistas irrepetibles, sino que se enfocan a relacionar diversos conceptos con una observación directa, es decir, a través del trabajo de campo. Sobra decir que estos estudios generalmente analizan a sociedades del presente. Las reflexiones que en muchos casos contienen dichas investigaciones son muy sugerentes. Ahondan, por ejemplo, en los espacios donde se escucha la música, las identidades que crea, la forma en que se consolida el proceso musical, la etnicidad en cierto tipo de música, la creación de identidades nacionales, de género, los procesos de hibridación, etcétera.<sup>25</sup> Son todas estas líneas de análisis que pueden ser aplicadas (y que han sido

---

<sup>22</sup> Norbert Dufourcq, *Breve historia de la música*, México, FCE (Colección Breviarios, núm. 34), 1995, p. 10.

<sup>23</sup> Carl Dahlhaus, *Fundamentos de la historia de la música*, Barcelona, Gedisa, 1997, p. 11.

<sup>24</sup> En los Estados Unidos se han producido bastantes investigaciones en etnomusicología. Incluso existe la *Society for Ethnomusicology*, que edita cuatro veces por año la revista *SME Newsletter*, donde se abordan temas relacionados con los miembros de la sociedad y sus investigaciones. Igualmente edita la revista académica *Ethnomusicology. Journal of the Society of Ethnomusicology*.

<sup>25</sup> Martin Stokes, “Introduction: Ethnicity, Identity and Music”, en Martin Stokes (editor), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg Publishers, 1994, pp. 1-27.

aplicadas ya) a diferentes sociedades o culturas, en distintos momentos históricos (sobresaliendo las épocas presentes), donde los significados, las relaciones culturales y sociales, las influencias, las jerarquías, etcétera, se tratan de buscar en la música y en las múltiples formas en que ésta se puede escuchar. Es decir, un estudio que no solamente se enfoca a lo musical, sino que se relaciona con el contexto cultural y social.<sup>26</sup> Como lo menciona Martin Stokes, “la música no es socialmente significativa en su totalidad, pero sí en gran parte, ya que provee de significados a la gente, la cual reconoce identidades, lugares, y también los límites por los cuales se separa de otras identidades”.<sup>27</sup>

Otro aspecto de la música que se puede analizar y que se ha estudiado desde tiempos remotos es el filosófico. Destaca, por ejemplo y sólo por mencionar un texto representativo, la *Filosofía de la nueva música*, de Theodor W. Adorno, donde el autor tomó como punto de partida a dos compositores (Schönberg y Stravinsky) para adentrarse en el pensamiento social de la primera mitad del siglo XX.<sup>28</sup> Muchas veces mezclada con esta forma de abordar la música se ha estudiado su estructura y psicológica, es decir, ¿cómo se hace la música y por qué se produce? ¿Cómo es recibida?, etcétera. En México, este tipo de estudios los realizó una de las glorias musicales nacionales, Carlos Chávez y están compiladas en el libro *El pensamiento musical*.<sup>29</sup> Hay muchos ejemplos en varios lugares del mundo sobre este tipo de análisis musical;<sup>30</sup> varias veces van acompañados de reflexiones sobre la estética artística general y sobre cuestiones de percepción musical.

Sin embargo, dentro de todas estas perspectivas en los estudios musicales, pocas veces se ha reparado en los músicos como tales. Es decir, fuera de los grandes compositores y de sus obras cumbres, pocos son los trabajos sobre los demás músicos. En el caso mexicano, que es el que nos interesa, las investigaciones sobre los músicos son pocos, por no decir inexistentes.<sup>31</sup> Pero valdría la pena ahora ahondar en lo que se

---

<sup>26</sup> Un ejemplo pionero del estudio de la música popular es, sin duda, el de Béla Bortók, *Escritos sobre música popular*, México, Siglo XXI, 1979, 271 pp.

<sup>27</sup> Martin Stokes, *op. cit.*, p. 5.

<sup>28</sup> Theodor W. Adorno, *Filosofía de la nueva música*, Buenos Aires, Sur, 1966, 169 pp.

<sup>29</sup> Carlos Chávez, *El pensamiento musical*, México, FCE, 1964, 95 pp.

<sup>30</sup> Se pueden citar, por ejemplo, Fritz Winckel, *Music, sound and sensation. A modern Exposition*, New York, Dover Publications INC, 1967, 189 pp; y, Carl E. Seashore, *Psychology of Music*, New York, Dover Publications INC, 1967, 407 pp.

<sup>31</sup> Ejemplos mexicanos que se encuentran entre la historia de la música vista desde sus compositores y las obras, pero mezclando algo de la vida de los músicos y de sus contextos históricos, son los libros de Jesús Estrada, *Música y músicos de la época Virreinal*, México, SEP (Colección Sep-setentas, núm 95), 1973, 164 pp; Gustavo Mauleón Rodríguez, *Música en el virreinato de la Nueva España. Siglos XVI y XVII*,

entiende o se entenderá por “historia de los músicos”, enfoque con el cual guiaremos nuestra investigación.

### **La historia de los músicos**

La historia de los músicos, o lo que entenderemos por historia de los músicos no se basa en la cuestión musical como su principal interés. Es, más bien, un esfuerzo por conocer, entender, analizar y explicar la vida de los músicos y no de la música que ellos realizaban, aunque muchas veces estas dos actividades o campos de estudio estén estrechamente ligadas. En principio, debemos contextualizar el ambiente para el caso que nos interesa a nosotros: segunda mitad del siglo XVIII en el México colonial.

La Nueva España estaba integrada, más que por individuos por actores sociales colectivos; es decir, por instituciones y corporaciones. Si seguimos los argumentos de François-Xavier Guerra nos encontraríamos en el siglo XVIII en el llamado “Antiguo Régimen”; según el mismo Guerra, “en estas sociedades el grupo tiene prioridad sobre el individuo no porque los hombres no sean conscientes de su individualidad, sino porque se consideran y actúan como parte de un todo, indisociablemente unidos a otros por vínculos permanentes”.<sup>32</sup> Las corporaciones tenían la primacía. El individuo actuaba, se realizaba, vivía y procedía siempre respecto a su filiación corporativa. El pertenecer a una de estas instituciones era un elemento primordial en la vida de los novohispanos. Antes de proceder como parte de uno mismo, se actuaba como parte de una corporación, de una institución. Y claro, los pactos, las relaciones, la política, etcétera, se llevaban a cabo en la lógica corporativa.

Dentro de esta perspectiva encontramos como elementos centrales a los gremios. En las ciudades, las actividades industriales, comerciales, políticas y de diversión estaban organizadas en corporaciones.<sup>33</sup> Tani Sagastume Paiz ha sugerido, basándose en

---

Puebla, Universidad Iberoamericana, 1995, 181 pp.; y, Robert Stevenson, *op. cit.*, 289 pp.; y, del mismo Robert Stevenson, The “Distinguished Maestro” of New Spain: Juan Gutiérrez de Padilla”, en *The Hispanic American History Review*, Duke University Press, Agosto de 1955, vol. 35, núm. 3, pp. 365-373.

<sup>32</sup> François-Xavier Guerra, “De la política antigua a la política moderna. La revolución de la soberanía”, en François-Xavier Guerra, Annick Lempérière et. al., *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*, México, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 120.

<sup>33</sup> Tani Sagastume Paiz, “De la Ilustración al Liberalismo. Los discursos sobre los gremios, el trabajo y la vagancia en Guatemala”, en Clara E. Lida y Sonia Pérez Toledo, *Trabajo, ocio y coacción. Trabajadores urbanos en México y Guatemala en el siglo XIX*, México, UAM-Iztapalapa / Miguel Ángel Porrúa (Biblioteca Signos, núm. 10), 2001, p. 23.

William H. Sewell Jr., que las corporaciones “establecían vínculos en tres niveles: el legal, el religioso y el moral”.<sup>34</sup> Aunque los músicos no se hayan establecido como un gremio o como una corporación, y aunque los que trabajaban en la catedral de Guadalajara no tuvieran ante el ayuntamiento un registro como “gremio”, formaban una estructura muy semejante a un gremio o a una corporación, donde los intereses eran comunes y donde existía un intrincado sistema jerárquico, en el cual se podía ascender a través de exámenes y otras posibilidades muy parecidas a las que se llevaban a efecto entre las corporaciones gremiales.

Asimismo, no debemos olvidar que los músicos de la catedral de Guadalajara formaban parte de una corporación. El cabildo catedralicio era una corporación religiosa que tomaba, colegiadamente, decisiones que no solamente incumbían a las esferas espiritual o religiosa, sino que tenían repercusiones muchas veces civiles. Las actas de cabildo, donde se resguardan los acuerdos tomados por los canónigos y donde en no pocas veces se encuentran controvertidas y acaloradas reflexiones y discusiones, son el ejemplo más claro del funcionamiento de una corporación.<sup>35</sup>

Dentro de esta amplia corporación eclesiástica, que tenía poderes religiosos, pero también administrativos y que tenía incidencia en la vida social y política en la Nueva España, se encontraban los músicos. Éstos formaban un subgrupo en dicha corporación. Y aunque el control del ayuntamiento (la autoridad civil), no tenía injerencia directa en la educación, desenvolvimiento y formación de los músicos de la catedral, estaban sojuzgados y vigilados por una autoridad de origen corporativo como era el cabildo catedralicio. Y claro, si seguimos a Jorge González Angulo, y tomamos en cuenta que “la mayor parte de los oficios de la ciudad estaba organizados en gremios”,<sup>36</sup> la influencia, convivencia o coexistencia con dichas organizaciones, provocaba que demás grupos con actividades homogéneas se organizaran bajo un modelo, *de facto*, corporativo. Este es el caso, sin duda, que se puede aplicar a la estructura de los músicos de la catedral neogallega.

---

<sup>34</sup> *Ídem*, p. 23; y William H. Sewell Jr., *Trabajo y revolución en Francia. El lenguaje del movimiento obrero desde el Antiguo Régimen hasta 1848*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 50-67.

<sup>35</sup> Al respecto, Óscar Mazín ha establecido que las áreas de competencia del cabildo “no se limitaban al rezo y canto del oficio divino, sino que en realidad era el cabildo el lugar privilegiado de las decisiones administrativas, con todo lo que ello podía significar en términos de poder político”. Óscar Mazín, “La investigación en los archivos catedralicios: el caso de Morelia”, en Brian F. Connaughton y Andrés Lira González, *Las fuentes eclesiásticas para la historia social de México*, México, UAM-Iztapalapa / Instituto Mora, 1996, p. 47.

<sup>36</sup> Jorge González Angulo Aguirre, *Artesanado y ciudad a finales del siglo XVIII*, México, SEP / FCE (Colección SEP/80, núm. 49), 1983, p. 24.

Sin embargo, también existían diferencias importantes. Según William H. Sewell Jr., para el caso francés, las corporaciones de oficio tenían la aceptación del rey como *métier juré* u oficio jurado, lo cual les otorgaba una base jurídica que hacía que cada uno de sus miembros “quedaban unidos en una sola unidad reconocida con una posición firme y legalmente segura en el estado”.<sup>37</sup> Además, les proporcionaba el derecho exclusivo a ejercer el oficio. En el caso de los músicos no existe ningún estatuto que otorgara la exclusividad del oficio. También debe entenderse que los “gremios de oficio” producían objetos materiales, mientras que los músicos no, pues su producción era un bien inmaterial: la música. Pese a ello, su organización y el estar al amparo de una de las únicas fuentes de trabajo para su oficio (las catedrales), les redituaba una especie de exclusividad.

Existían algunos oficios en los que practicantes no se organizaron en corporaciones con ordenanzas específicas, sin embargo, sus estructuras tenían puntos en común con la de los gremios neogallegos. Un caso esclarecedor sería el de las compañías cómicas: los actores formaban grupos y, aunque no tenían ordenanzas específicas, estaban bajo el control de una autoridad (en el caso de Guadalajara, de la Audiencia de la Nueva Galicia). Disfrutaban, si lograban obtener el beneficio de representar comedias en el coliseo (administrado por la Audiencia), el privilegio de ser los únicos cómicos que podían deleitar al público con las obras montadas (es decir, un monopolio otorgado por la autoridad civil).<sup>38</sup> Es importante tener en cuenta la estructura (semejante a la gremial) de los cómicos, porque algunos músicos participaban además de las funciones religiosas en la catedral, en algunas compañías de cómicos y, en algunos otros casos, tenían relación con éstos, aunque no directamente en las comedias. Es decir, el contacto y la visión de una organización con características gremiales estaba impregnada en la sociedad novohispana y en los grupos donde algunos de los músicos de la catedral de Guadalajara se desenvolvían.<sup>39</sup> Además, las reglas para ingresar a la

---

<sup>37</sup> William H. Sewell Jr., *op. cit.*, p. 52.

<sup>38</sup> Manuel Mañón, *Historia del teatro principal de México*, México, Ed. Cultura, 1932, pp. 1-26. Para el caso específico de Guadalajara, véase la formación de una compañía en el Archivo Histórico de Jalisco [AHJ], *Libros de Notarios*, Antonio de Berroa, volumen 5, 10 de abril de 1762.

<sup>39</sup> El maestro de capilla (el músico principal en la jerarquía de la capilla musical de las iglesias catedrales), Ignacio Jerusalem, fue, antes de ser nombrado maestro de capilla, en 1750, integrante de los músicos del coliseo de la ciudad de México. Jesús Estrada, *op. cit.*, pp. 124-132. En el examen que se le aplicó a Ignacio Jerusalem en la catedral de México para acceder a maestro de capilla, se le cuestionó sobre conocimientos musicales y se le pidió elaborar, en veinticuatro horas, una antífona y un villancico. ACCMM, *Libros de Cabildo*, Libro 40, 5 de junio de 1750, fs. 72v-73f. El maestro de capilla de la ciudad de Guadalajara, Francisco Rueda, fue amonestado por el cabildo para que “no comunicase ni tratase a Juana María, la cómica, dama principal de este coliseo [de Guadalajara]”. Archivo Histórico de la

capilla musical o al coro de las catedrales eran muy semejantes a los exámenes para entrar a alguna corporación de oficio

Tomamos esta perspectiva, es decir, observar al músico de la catedral como parte de una organización que, aunque no estuviera constituida como gremio ante autoridades civiles o eclesiástica, formaba un grupo con actividades específicas, donde se establecían reglas, estas sí, impuestas por el cabildo. Igualmente, si observamos que existían estrategias de resistencia de los músicos ante otros músicos no pertenecientes a la capilla musical o ante la autoridad catedralicia, tendremos semejanzas bastante claras con la organización corporativa que primaba en la Nueva España.<sup>40</sup> Para este asunto veamos algunos ejemplos.

El 14 de noviembre de 1809, el maestro de capilla de la iglesia catedral de Guadalajara, se quejó ácidamente ante el cabildo porque los miembros de la capilla musical no respetaban las observaciones sobre la manera de turnarse los puestos musicales en las celebraciones litúrgicas.<sup>41</sup> El cabildo, para lograr solucionar el conflicto, nombró al chantre (encargado generalmente de los asuntos relacionados con la música), “para que con la dirección y prudencia que le es propia, [se] entienda en dicho asunto y componga a los interesados, según y como le parezca conveniente”.<sup>42</sup> Aquí tenemos claramente una autoridad superior, es decir, el cabildo catedralicio y a un personaje que funge como quien dirime los conflictos suscitados entre los músicos. Esta función del chantre se asemejó, por ejemplo, a las de Regidores Diputados (en el caso tapatío) que se encargaban de dirimir problemas y estar al tanto de las cuestiones gremiales. En 1748, el ayuntamiento de Guadalajara expidió las “Ordenanzas para el gremio de sastres”. En el artículo segundo, se lee: “Que cada año se ha de nombrar en este Cabildo [civil] dos Regidores Diputados, por su superintendentes de gremios a cuyo cargo ha de ser asistir a las elecciones que se hicieren de veedores entre los maestros [sastres] en uno de los días del mes de enero, a cuya elección han de asistir todos y votar con libertad”.<sup>43</sup> Es notoria la similitud que guardaban los diputados

---

Arquidiócesis de Guadalajara, sección Justicia, serie provisorato, caja 40, año 1761, sin numeración de fojas.

<sup>40</sup> Véase la lucha legal que algunos gremios de la capital de la Nueva España, a finales de la época colonial, tenían con los artesanos que no estaban inscritos en ningún gremio. Sonia Pérez Toledo, *Los hijos del trabajo. Los artesanos de la ciudad de México, 1780-1853*, México, El Colegio de México / UAM-Iztapalapa, 1996, p. 80.

<sup>41</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 16, 14 de noviembre de 1809, fs. 7f.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Reglamentos, ordenanzas y disposiciones para el buen gobierno de la ciudad de Guadalajara, 1733-1900*, Guadalajara, H. Ayuntamiento de Guadalajara / Archivo Municipal, 1989, p. 23.

encargados de observar y mantener el orden durante las elecciones de veedores del gremio de los sastres y las funciones, encomendadas por el cabildo catedralicio de Guadalajara, al chantre.

Otro ejemplo donde el chantre tenía injerencia en la organización de los músicos es cuando se le encomendaba para que “informado e instruido del buen nacimiento de los que las pretenden [las plazas de monaguillos] y de su habilidad, dé cuenta al venerable cabildo para el nombramiento de las personas que las hayan servido”.<sup>44</sup> El chantre, como representante de los intereses del cabildo, tenía injerencia en la admisión de cualquier miembro de la capilla musical o de los puestos que tenían que ver con cuestiones musicales. En su libro, *Los cabildos y el servicio coral*, el presbítero don José Valadez, dice de los chantres: “tenía antiguamente a su cargo el gobierno y dirección del canto en el coro; en su origen este cargo tenía anexa no solamente la vigilancia del canto en las iglesias, sino también la de los cantores, a tal grado que era efectivamente el Director nato del uno y de los otros, tanto para la parte artística como para la litúrgica, disciplinar, ceremonial, etcétera”.<sup>45</sup> Lourdes Torrent también habla de las funciones del chantre y de su función principal en la música: “La chantría era uno de los cargos establecidos en el ámbito de los cabildos catedralicios. Se dice que de quien desempeñaba esta responsabilidad y del deán dependía la actividad central de ese espacio religioso: el culto y la liturgia, donde la música cumplía una función primordial”.<sup>46</sup>

Encontramos, pues, grandes similitudes; y aunque no nos indican que los músicos de la catedral tapatía formaron gremios o que su organización estuviera regida por ordenanzas establecidas, tenían ciertas semejanzas con la vida corporativa, muy presente, de la época colonial novohispana y, en general, de todo el antiguo régimen, donde, siguiendo a Annick Lempérière, las corporaciones se autogobernaban.<sup>47</sup> Igualmente, William H. Sewell Jr., establece que en el Antiguo Régimen, las corporaciones variaban de una ciudad a otra y de un tiempo al otro, pero conservaban

---

<sup>44</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 15, 24 de marzo de 1797, fs. 60v.

<sup>45</sup> José Valadez S., *El cabildo y el servicio coral*, Morelia, Escuela Superior de Música Sacra, 1945, p. 55.

<sup>46</sup> Lourdes «Turrent», “La posmodernidad en la música de las catedrales: una introducción al estudio de la chantría”, en Lucero Enríquez / Margarita Covarrubias, *op. cit.*, p. 47.

<sup>47</sup> Lempérière argumenta: “Las autoridades corporativas se caracterizaban, en cualquier caso, por su colegiabilidad. La dirección de un cuerpo se llamaba ‘mesa’, ‘junta’ o ‘cabeza’, y sus reuniones ‘cabildos’ o ‘ayuntamientos’. Se reservaba la palabra ‘gobierno’, no a la mesa misma, sino a la acción de regir el cuerpo”. Annick Lempérière, “Reflexiones sobre la terminología política del liberalismo”, en Brian Connaughton, Carlos Illades y Sonia Pérez Toledo, *Construcción de la legitimidad en México*, México / Zamora, El Colegio de Michoacán / UNAM / El Colegio de México / UAM-Iztapalapa, p. 41.

ciertas características comunes. Aunque algunos de los puntos mencionados por Sewell no concuerdan con la organización de los músicos, podemos tener muy en cuenta que en el ámbito urbano, donde los oficios mecánicos y artísticos solían estar conformados en gremios, los músicos no podían ser ajenos a ese tipo de aspiración y, ya sea de una manera clara o silenciosa, trataron de organizarse cómo ellos conocían que se organizaban otras asociaciones de profesionales.<sup>48</sup> Si fueron o no gremios, lo analizaremos en otro capítulo, lo que en este momento queremos dejar claro es que la tendencia, aún a finales del siglo XVIII, respecto a ciertas actividades, estaba contagiada por la organización gremial generalizada en diversos ámbitos laborales de las ciudades novohispanas.

Por lo tanto, la historia de los músicos que pretendemos se basará en la estructura y organización de los mismos, sus aspiraciones, su cultura en común, los ámbitos sociales donde se desenvolvían, sus luchas y la manera en que esta estructura ejercía un dominio (hacia el interior, es decir, hacia sus mismos miembros), y una defensa hacia el exterior (es decir, contra las autoridades exteriores, en este caso el cabildo y los canónigos).

Los ejemplos que nos llevan a pensar en esta organización gremial *de facto* de los músicos son muchos. Ahora simplemente queremos analizar una pequeña referencia documental que nos dará ciertas luces sobre el asunto. Los músicos estaban acostumbrados a tener relaciones con los canónigos, a plantear sus dudas y sus intereses en relación con las cuestiones pecuniarias y de ascenso en las estructura de la capilla musical. En los libros de cabildo de la catedral de Guadalajara abundan referencias a pedimentos de aumento de sueldo y de cambio en la jerarquía musical interna. Muchas veces estas solicitudes las hacían individuos en solitario. Pero, algunas veces, se juntaban varios músicos y las presentaban colectivamente. Es decir, la idea de una cohesión estaba implícita en dichas solicitudes. Un ejemplo lo tenemos cuando, el 21 de enero de 1789, varios niños del coro, el pertiguero, la campanera y el caniculario, pidieron un préstamo al cabildo en un escrito donde asentaron “suplican se les supla los dos primeros tercios del año corriente de la renta que gozan para socorrer las urgencias

---

<sup>48</sup> Sewell menciona: “Dado el particularismo de la cultura del Antiguo Régimen, las corporaciones diferían inevitablemente de una ciudad a otra: los oficios agrupados en una sola corporación en una ciudad serían rivales en otra; los privilegios y exenciones de las corporaciones no eran nunca exactamente iguales; los ritos y ceremonias variaban en aspectos menores o esenciales, e incluso las formas legales por las que el estado establecía la corporación y sus privilegios podían diferir en diferentes ciudades. Sin embargo [...] tuvieron algunas características esenciales en común”. William H. Sewell Jr., *op. cit.*, p. 37.



que representan”<sup>49</sup>. La solicitud fue bien recibida por el cabildo y prontamente el “suplemento” (préstamo) se les dio. En este ejemplo tenemos la fuerza que tenían como colectividad los músicos ante el cabildo y la fortaleza que una petición colectiva les daba. Notamos, por supuesto, cierta cohesión en el grupo y una especie de solidaridad que surgía, por ejemplo, en otros gremios.

La historia de los músicos que pretendemos, por lo tanto, abordará las relaciones internas que los músicos establecían entre ellos mismos y la manera en que se conectaban con otros grupos (en especial con el cabildo catedralicio). Los vínculos de poder (jerarquización) al interior de los músicos y la jerarquía del mismo cabildo respecto a los trabajadores de la música; la función que la iglesia catedral tenía en el fomento de la música y el ejercicio de la música (y por lo tanto, la importancia de los músicos) en el ritual y la vida cotidiana del cabildo catedralicio de Guadalajara.

### **Las catedrales y la ciudad: recintos de la música**

No cabe duda que la ciudad jugó un papel importante en la estructuración de los reinos españoles de ultramar. Alejandra Osorio, en su artículo “The King in Lima: Simulacra, Ritual, and Ruler in Seventeenth-Century Peru” explica algunos puntos importantes que no podemos dejar fuera de nuestro análisis. En principio, la ciudad era el centro de poder. En sus edificios, durante las manifestaciones sociales, las festividades y la lucha habida contra otras ciudades, se formaba una conciencia de “hegemonía”. Ello se lograba y estructuraba al través de los años. El tiempo configuraría la potencialidad jerárquica de la ciudad respecto a poblaciones más pequeñas y rurales.<sup>50</sup> No es extraño ni ilógico que los obispados se fundaran y se estructuraran a partir de la ciudad. A finales del siglo XVIII, la geografía episcopal era muestra de ello: Durango, Guadalajara, Michoacán, Linares, Puebla-Tlaxcala, Antequera de Oaxaca y Yucatán eran sedes de obispados (todas ellas ciudades importantes). El único arzobispado se encontraba en la ciudad con mayor población, poder económico y actividad cultural del virreinato: México.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 21 de enero de 1789, fs. 59v y 60f.

<sup>50</sup> Alejandra Osorio, “The King in Lima: Simulacra, Ritual, and Ruler in Seventeenth-Century Peru”, en *Hispanic Historical Review*, Maryland, Duke University Press, 2004, núm. 3, vol. 84, pp. 457.

<sup>51</sup> Ana Carolina Ibarra, “Hacia una historia social de las catedrales”, en Lucero Enríquez / Margarita Covarrubias (editoras), *op. cit.*, p. 31.

Asimismo, en la ciudad se manifestaba el poder: era ahí donde se tomaban las decisiones, donde se realizaban los pactos y donde se encontraban las autoridades más importantes del virreinato. François-Xavier Guerra lo explica de la siguiente manera: “La ciudad es el espacio público por excelencia, en el sentido estricto y antiguo del término: el lugar de deliberación y de decisión de los miembros de la comunidad [...] La ciudad es una pequeña república”.<sup>52</sup> Por ello, no es extraño pensar que las decisiones importantes y que atañían a la mayoría de la población novohispana fueran tomadas en las ciudades: tanto las de carácter religioso como civil. La catedral, el recinto de la música, no podía excluirse de la vida y la cotidianidad citadina en la segunda mitad del siglo XVIII.

Antes que nada, debemos, sin embargo, tratar de resolver las siguientes preguntas ¿Por qué cuando hablamos de música en la Nueva España tenemos que dirigirnos a las catedrales? ¿Por qué ese recinto tiene preponderancia indiscutible en dicho aspecto? ¿Por qué los análisis que hasta ahora se han realizado sobre la música novohispana siempre se refieren, de una u otra manera, a las catedrales?<sup>53</sup>

Durante la época colonial, no solamente eran iglesia donde se practicaba el culto católico. Eran sede de obispados y formaban corporaciones importantes que tenían injerencia en la diócesis y relaciones con otras iglesias catedrales. Ello lo notamos claramente en la cuestión musical. En Guadalajara, por ejemplo, era común enviar las vacantes y convocatorias para ocupar plazas en la capilla musical. El 9 de febrero de 1747, el cabildo catedral de Guadalajara, estableció “por vacas dichas plazas [de organista y afinador] y en su consecuencia mandaron se despachen edictos convocatorios a las iglesias de México, Puebla y Valladolid, citando y emplazando a las inteligencias en la materia comparezcan dentro del término de sesenta días a hacer oposición y demostración en dicho oficio”.<sup>54</sup> La circulación de edictos y convocatorias; las informaciones sobre cómo y por qué debían realizarse tal o cual ritual; la movilidad de músicos entre las catedrales; etcétera, todo ello nos indica las estrechas y no pocas

---

<sup>52</sup> François-Xavier Guerra, *op. cit.*, p. 114.

<sup>53</sup> Algunos textos musicales sobre la Nueva España siempre hace referencia a las iglesias catedrales o a los músicos que pertenecían a ellas. Véanse, por ejemplo, los relativos a maestros de capilla como el de Jaime González Quiñones, “La verdadera fecha de la muerte de Manuel de Sumaya”, en *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Texas, University of Texas, Agosto-invierno de 1997, vol. 18, núm. 2, pp. 317-319. O sobre manuscritos musicales que fueron tocados en las catedrales Robert Stevenson, “Mexican Colonial Music Manuscripts Abroad”, en *Notes*, Music Library Association, diciembre de 1972, vol. 29, núm 2, pp. 203-214.

<sup>54</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 12, 9 de febrero de 1747, fs. 9f.

veces complejas relaciones entre las catedrales de las ciudades más importantes del virreinato de la Nueva España.

No cabe duda, las iglesias catedrales tenían una estructura compleja que emanaba poder y prestigio de la catedral y de la ciudad donde se encontraba. Los miembros de dicha corporación, asimismo, tenían formaban parte de una élite intelectual y su poder político que no era nada deleznable. Como lo menciona David A. Brading, “en el siglo XVIII cada iglesia catedral formaba un organismo corporativo, un colegio sacro, y su preeminencia quedaba demostrada por la grandeza de su catedral, por la compleja pompa con que celebraba el oficio divino y por la sabiduría y distinción de sus miembros”.<sup>55</sup> El prestigio, pues, era un elemento distintivo y buscado por los miembros de cada una de las catedrales novohispanas.<sup>56</sup>

En busca de ser la catedral un lugar prestigioso (no solamente para la iglesia en sí o para el obispado, sino también para la ciudad y la región), se buscaba que el oficio divino y especialmente las misas, además de las celebraciones religiosas, fueran lo más bellas posibles. No solamente en la cuestión musical existía este interés, también en las cuestiones arquitectónicas y en las decorativas. Y ello lo vemos claramente en las constantes referencias que en las actas de cabildo se hacen hacia el buen funcionamiento de la catedral, su decorado, su estilo y su forma de celebrar el culto divino. En 1806, por ejemplo, el cabildo pidió “se llame un arquitecto de los más acreditados del reino, para que haga un nuevo reconocimiento [de la iglesia]”.<sup>57</sup> Es decir, lo importante era tener gente capaz de solucionar los conflictos arquitectónicos de la iglesia y que ésta estuviera a la altura de las demás catedrales. Por eso la preocupación de un culto divino fastuoso, con músicos capaces y acreditados.

No podían faltar las demás artes reputadas como signo de prestigio: las pinturas fueron un elemento distintivo de las catedrales. Muchas de ellas se mandaban a hacer a los maestros pintores más importantes de la ciudad o del reino de la Nueva España. En la catedral tapatía existieron obras de Juan Correa, Francisco de León, Diego de

---

<sup>55</sup> David A. Brading, *Una iglesia asediada: el obispado de Michoacán, 1749-1810*, México, FCE, 1994, pp. 197-198.

<sup>56</sup> Sin duda el prestigio de los miembros del cabildo influyó en que muchos de ellos en las catedrales de la Nueva España fueran a las Cortes de Cádiz como diputados. En Guadalajara, fue el canónigo penitenciario quien asistió a Cádiz, José Simeón Uría. ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 16, 14 de julio de 1810, fs. 17v. Véase para un análisis más amplio de los miembros que formaron la diputación novohispana a Cádiz, Manuel Chust, “Legislar y revolucionar. La trascendencia de los diputados novohispanos en las Cortes Hispánicas, 1810-1814”, en Virginia Guedea (coordinadora), *La Independencia de México y el proceso autonomista novohispano 1808-1824*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Históricas / Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, 2001, pp. 23-82.

<sup>57</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 15, 2 de septiembre de 1806, fs. 239f.

Cuentas, etcétera, famosos y acreditados pintores que tenían fama en todo el virreinato de la Nueva España y algunos de ellos en ciertas ciudades de los dominios españoles. La pintura junto con la arquitectura, representaban elementos de prestigio en las catedrales novohispanas.<sup>58</sup> La música, por supuesto, también entraba en el campo del prestigio. Aunque, debe decirse, fungía además con un papel espiritual. Óscar Mazín, al respecto, ha establecido para la catedral de Valladolid lo siguiente:

La expansión catedralicia en la fábrica material, en los diezmos y en las fundaciones piadosas no podía dejar de reflejarse en el culto. A pesar de las malas condiciones de la iglesia primitiva, las devociones del primer siglo de la catedral aumentaron el número de sus funciones religiosas. La complejidad del ceremonial exigió que el primer maestro de ceremonias tomara a su cargo, en 1695, el hacer imprimir un primer diario anual para uso de los capitulares. Cotidianamente hacía rezo y canto de alabanza conocido como oficio divino; es decir, las siete horas canónicas”.<sup>59</sup>

No podemos dejar de pensar en la música como parte de una variante espiritual, de un elemento netamente religioso. Sin embargo, también existían en estas cuestiones musicales acciones artísticas y, en su interior, cuestiones sociales y culturales. Las catedrales, por lo tanto, son los lugar o espacio históricos donde mejor se pueden estudiar tanto la música como la relación que los músicos tenían como grupo, al igual que las convergencias y divergencias con las autoridades que los rodeaban (es decir, el cabildo). La catedral, pues, es el laboratorio más nítido (en fuentes e históricamente) para comprender a los músicos y tener ciertas líneas generales de quienes hacían posible la creación de la música en la segunda mitad del siglo XVIII.

Las relaciones entre catedrales con respecto a la música también se dieron. Ello quiere decir que en algunas catedrales se peleaban por los músicos más capaces. Jorge Amós Martínez Ayala expresa un caso interesante, cuando menciona que 1692, la catedral de Valladolid “exportaba” músicos; muchos de ellos, iban a Guadalajara.<sup>60</sup> Esta tradición también la notamos en los edictos que se enviaban a otras catedrales para convocar a las plazas en la capilla musical.<sup>61</sup> Las relaciones entre las catedrales respecto

---

<sup>58</sup> Héctor Antonio Martínez, *La Catedral de Guadalajara*, Guadalajara, Edición del autor, 1992, pp. 137-145.

<sup>59</sup> Óscar Mazín, “La catedral de Valladolid y su cabildo eclesiástico”, en Nelly Sigaut, *La catedral de Morelia*, Zamora, El Colegio de Michoacán / Gobierno del Estado de Michoacán, 1991, pp. 39.

<sup>60</sup> Jorge Amós Martínez Ayala, *op. cit.*, p. 29.

<sup>61</sup> Cuando se convocó a la plaza de maestro de capilla en 1808, se dijo en el cabildo “que se fijen edictos en esta Santa Iglesia Catedral y se despachen a las de México, Puebla y Valladolid, convocando

a los músicos, a las plazas que se convocaron y a las tradiciones musicales, existieron en la Nueva España y pueden ser estudiadas.

No cabe duda que las catedrales tenían sus capillas musicales y muchas veces pelearon por los músicos más capaces y acreditados. Ello nos indica, por lo tanto, que durante la segunda mitad del siglo XVIII las catedrales servían como un escaparate para los músicos, como su lugar de trabajo y como el espacio donde conformaban sus aspiraciones, su educación y donde se unían y compartían sus puntos de vista, conformando una especie de corporación *de facto*. Una corporación que no se basaba en ordenanzas o en reglas impuestas desde una autoridad civil, sino que se estructuraba a través de su interior, de reglas no escritas que compartían los músicos y de las dadas o impuestas por el cabildo. Las experiencias colectivas de los músicos al interior de la catedral tapatía durante la segunda mitad del siglo XVIII era un compartir de costumbres, ideas musicales comunes, relaciones artísticas, laborales, aspiraciones, etcétera. Una especie de sub-grupo cultural con hábitos comunes (y diferenciado de otros grupos contemporáneos), cohesionado por la práctica constante musical, por los conocimientos en común y por la defensa de su existencia como músicos de la catedral, por su pertenencia a ella.<sup>62</sup>

### **Resistencias al interior del cabildo**

Música, músicos, arte, oficio, cabildo, jerarquía, dignidades, poder, confrontación, acuerdos, etcétera, son muchos de los temas que se pueden estudiar a través de la *historia de los músicos*. La relación entre los músicos y el cabildo catedralicio debe analizarse desde una perspectiva de poder, jerarquía, pacto, obediencia, disciplina y resistencia.

---

opositores peritos e instruidos en composición, contrapunto y cantos llano y figurado, y que sean de legítimo y limpio nacimiento, para que dentro del término de noventa días comparezcan ante dicho venerable señor Deán y cabildo, y el presente secretario a cumplir con los actos precisos y acostumbrados de examen para su debida calificación, expresándose en ellos [los edictos], que por razón de maestro de capilla, gozará el sueldo de seiscientos pesos anuales, con más el obvencionario de trescientos o cuatrocientos que por dicho magisterio le corresponden, y por el de Escoleta otros doscientos”. ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 15, 4 de febrero de 1808, fs. 260v, 261f, 261v.

<sup>62</sup> Seguimos en este punto a George Peter Murdok, cuando argüye que “las personas del mismo sexo o edad, los miembros de la misma clase social, de la misma asociación o de la misma profesión, y las personas que interactúan con otras en relaciones similares, comúnmente se pareen entre sí en sus hábitos sociales, aunque sus conductas difieran de las de las personas de otras categorías”. George Peter Murdok, *Cultura y sociedad*, México, FCE, p. 110.

Cuando observamos las relaciones de poder dentro de una corporación, no cabe duda que tenemos diversas dinámicas, dependiendo los mandos y los representantes de cada grupo interno. Nuestro interés en esta investigación es conocer la dinámica de las relaciones entre los músicos y el cabildo. Es decir, ¿cómo se llevaba a cabo?, ¿quién imponía su parecer?, ¿cuándo se imponían los intereses de distintos grupos y en qué circunstancias? Trataremos de adelantar algunos puntos, a sabiendas de profundizar en el desarrollo posterior del trabajo.

La cultura de la resistencia está relacionada, en algunos estudios, con la cultura política y, en algunos otros, con la cultura a “secas”. No debe comprenderse ni entenderse la “resistencia” solamente como una reacción violenta hacia decisiones que son conceptuadas de injustas para tal o cual persona o grupo. La “resistencia” no existe solamente en los tumultos, en los levantamientos armados, en las revoluciones o en las guerrillas. Al contrario, debe observarse dicho término de manera más amplia: como “estrategias” para lograr algo que se suele pensar como justo y necesario. Saurabh Dube, en su libro *Sujetos subalternos*, expresa algunos puntos que pueden abrirnos las perspectivas. Debemos tomar en cuenta, para el caso de nuestra investigación, que los músicos de la catedral de Guadalajara en la segunda mitad del siglo XVIII actuaban con conciencia de sus actos. Es decir, no eran sujetos a la deriva, apabullados por las reglas y las órdenes de sus superiores (el cabildo: las dignidades, los canónigos, etcétera). Tenían un poder de decisión, de lucha, de pacto. El mismo Dube menciona esta “conciencia” a partir de los estudios subalternos: “reconocer que la cultura y la conciencia de los grupos subordinados, como se expresan en sus manifestaciones y prácticas, tienen una lógica y una racionalidad distintivas que es posible definir en términos de su universo conceptual y de la validez de su experiencia”.<sup>63</sup> Esta perspectiva está muy relacionada y parte, de cierta forma, de los llamados estudios de *History from Below*, corriente historiográfica inglesa que pone énfasis en los procesos donde se da la resistencia de los trabajadores.<sup>64</sup> Para uno de los grandes representantes de dicha corriente historiográfica como lo fue E. P. Thompson, la “experiencia” era fundamental en el estudio de cualquier grupo social y cualquier tipo de resistencia, la

---

<sup>63</sup> Saurabh Dube, *Sujetos subalternos. Capítulos de una historia antropológica*, México, Centro de Estudios de Asia y África / El Colegio de México, 2001, p. 44.

<sup>64</sup> Dennis Dworkin que fue E. P. Thompson quien marcó la “historia desde abajo”. Dennis Dworkin, *Cultural Marxism in Postwar Britain*, London, Duk University Press, 1997, p. 182-183.

cual se daba por la conciencia de ser parte, de pertenecer a algo, de resistir o acordar con alguien más.<sup>65</sup>

La resistencia de los músicos hacia el cabildo catedralicio será, pues, nuestro eje central en la investigación. Sin embargo, para comprender a profundidad y de una manera más integral el problema abordamos las características de los capitulares y de los músicos, sus jerarquías, las maneras en cómo se relacionaban en su interior. No podemos explicar una relación entre estos dos grupos sin antes dar las caracterizaciones de cada uno. Por eso hemos creído conveniente la investigación de la siguiente manera.

En el primer capítulo intitulado “El mundo del cabildo catedral y las corporaciones: el caso de los capitulares”, se abordan las cuestiones relacionadas con las corporaciones en el mundo novohispano y, en especial con la que representaba el cabildo catedralicio. La jerarquía, los mecanismos de ascenso y la importancia que tenían los capitulares en la sociedad de su época serán los ejes rectores de dicho capítulo.

En “Radiografía de los músicos catedralicios: un mundo de jerarquía”, se estudian las jerarquías de los músicos, su ingreso a la capilla musical, sus expectativas y la manera en que se desarrollaban profesionalmente. En dicho capítulo se ahonda en las funciones del chantre, del maestro de capilla y de los demás músicos, respecto a sus obligaciones como también a sus sueldos.

En el tercer y último capítulo, “Solicitudes, resistencia y coacción: estrategias de los músicos para obtener beneficios dentro del cabildo catedral”, se realiza un estudio de las solicitudes que los músicos realizaban al cabildo y se explican las intenciones que tenían. En este capítulo se abordan tres conceptos fundamentales: el discurso público, el discurso oculto y el hegemónico.<sup>66</sup> Estos términos los ha acuñado James C. Scott y pensamos que nos ayudan a explicar, de forma clara e interpretativa, las relaciones entre el cabildo y los músicos, entre quienes tenían la facultad de otorgar empleo y sueldos y quienes buscaban dichos beneficios.

En el desarrollo de la tesis queremos demostrar que las relaciones entre los capitulares y los músicos no solamente fueron de obediencia y respeto, sino que existieron muchos conflictos, fisuras, momentos de inestabilidad y una lucha constante. Nos interesa argumenta que la organización de los músicos, con múltiples similitudes a

---

<sup>65</sup> Edward Palmer Thompson, *Obra esencial*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 14.

<sup>66</sup> Sobre estos conceptos véase James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, ERA, 2004, 17-70

la de los gremios de oficio, sirvió para contrarrestar la relación desigual que llevaban con los capitulares, es decir, nos interesa explicar a través de documentos que los músicos no eran un grupo sin capacidad para resistir ante el poder superior.



# **CAPÍTULO I**

**El mundo del cabildo catedralicio y las corporaciones: el caso de los capitulares**

## Capítulo I

### El mundo del cabildo catedralicio y las corporaciones: el caso de los capitulares

El mundo novohispano en la segunda mitad del siglo XVIII estaba constituido por cuerpos o corporaciones, que para aquellas épocas, habían sufrido una disminución en su fuerza, más no su desaparición. Se vivía en una lógica donde la política, las relaciones sociales, de trabajo, etcétera, se guiaban por características colectivas o de grupo. François Xavier-Guerra arguyó alguna vez: “El ‘regir y mandar’ puede ser ejercido [en el antiguo régimen] por diversas autoridades en múltiples marcos, en función de los fines del cuerpo considerado: en una ciudad, en un convento, en un gremio”.<sup>1</sup> Los cuerpos tenían una importancia preponderante.

Las reformas borbónicas aún no habían calado hondo: se llevaron a cabo, se luchó por introducirlas, pero no transformaron de una manera rauda y radical las tradiciones de un mundo surcado y controlado por corporaciones. La nueva visión borbónica sobre la economía en el mundo hispánico, el reacomodo de poder en la Nueva España, las políticas “ilustradas”, etcétera, se aplicaban muchas veces de manera implacable, pero en algunos casos tenían que luchar con la resistencia de los grupos de poder.<sup>2</sup> No quiere decir esto una ausencia de cambios: las reformas carlosterceristas movieron las entrañas de la América española. Sin embargo, no todo cambió. La tradición de una “lógica” corporativa siguió viva. Los mundos del “pertenecer a” o “ser parte de” estaban presentes. Annick Lempérière ha reflexionado sobre la distancia entre “lo planeado” y lo realmente acontecido. Y a través de esta diferencia, la pregunta inmediata es: ¿las reformas borbónicas “aplicadas” (no las muchas planeadas y no llevadas a buen término) lograron desarticular un mundo de corporaciones, anclado a una tradición forjada por la cotidianidad y el transcurrir de los años? Lempérière responde de la siguiente manera: “queda claro que para esta época crítica que empieza a

---

<sup>1</sup> François-Xavier Guerra, “De la política antigua a la política moderna. La revolución de la soberanía”, en François-Xavier Guerra, Annick Lempérière, et. al., *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*, México, Fondo de Cultura Económica / Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1998, pp. 11-11.

<sup>2</sup> David A. Brading menciona algunas revueltas por alcabalas y reclutamiento de milicias. Menciona que algunos reformadores borbónicos llegaron “sólo para tropezar con una serie de motines y levantamientos en Guanajuato, San Luis Potosí, Pátzcuaro y Uruapan”. David A. Brading, *Orbe Indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 503. Otra protesta la podemos observar con la expulsión de los jesuitas. Véase en este último caso Jaime E. Rodríguez O., *La independencia de la América española*, México, Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México / Fideicomiso Historia de las Américas [serie ensayos], 1998, pp.44-45.

mediados del siglo XVIII y se puede fácilmente prolongar hasta la Reforma liberal, el problema de la secularización del espacio, de las prácticas culturales o de la descorporativización de la sociedad novohispana, son cuestiones que empiezan a plantearse, yo creo, en la mente de los administradores, de los reformadores del siglo XVIII, pero que realmente toman cuerpo ya pasada la independencia y la Reforma liberal”.<sup>3</sup> Así pues, no es ocioso preguntarse si en realidad ¿se estaba, en la segunda mitad del siglo XVIII, ante una desaparición de la lógica corporativa? ¿De las corporaciones como representantes? ¿Había una irrupción, total y rápida, de un mundo basado en el individuo? ¿Se estaba multiplicaban las corporaciones para, a través de ello, restarle fuerza a las corporaciones con mayor presencia e influencia? Veamos más detenidamente algunas reflexiones.

La segunda mitad del siglo XVIII se ha observado como un rompimiento, como un hito en el pensamiento y en las prácticas de todos los ámbitos del mundo hispánico en particular y, del occidental, en general. A la Ilustración (proceso intrínseco a dicha época), se le ha reputado como motor de las “grandes” transformaciones, de las “visibles” metamorfosis, del “inicio” de la modernidad.<sup>4</sup> Se le ha pintado como la “gran mutación cultural”, donde la guía y el valor más importante era “la victoria del individuo, considerado como valor supremo y criterio de referencia con el que deben medirse tanto las instituciones como los comportamientos”.<sup>5</sup> En la segunda mitad de la centuria dieciochesca, los hombres, y no las corporaciones, buscaban estar en el centro del mundo. Se ha dicho de ella: época de cambios, de nuevas filosofías, de nuevas “mentalidades”. Transformación tras transformación: radicalidad más radicalidad.<sup>6</sup>

Pero, ¿acaso se extinguieron de un tiro, en cincuenta años, las corporaciones? ¿Es factible pensar en una transformación inmediata e integral? Pongamos algunos ejemplos para responder las anteriores preguntas. Ya entrada la segunda mitad del siglo XVIII, el 28 de enero de 1784, en la *Gazeta de México*, se redactó la siguiente nota:

---

<sup>3</sup> Annick Lempérière, “Introducción”, en Carlos Aguirre Anaya / Marcela Dávalos Y Maria Amparo Ros [Editores], *Los espacios públicos de la ciudad. Siglos XVIII y XIX*, México, Casa Juan Pablos / Instituto de Cultura de la Ciudad de México [Biblioteca Ciudad de México], 2002, p. 19.

<sup>4</sup> Jaime E. Rodríguez sintetiza estas transformaciones de la siguiente manera: “A lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX, el mundo que baña el Océano Atlántico experimentó una transformación de grandes proporciones. Tal proceso incluyó buen número de cambios interrelacionados: un aumento demográfico, la aparición de la burguesía o clase media, el crecimiento de las economías de la región [...], el triunfo de un sistema de pensamiento moderno conocido como la Ilustración y la transformación de los sistemas políticos de Occidente”. Jaime E. Rodríguez O, *op. cit.*, p. 55.

<sup>5</sup> François-Xavier Guerra, *Modernidad e independencia. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*, México, Fondo de Cultura Económica / Editorial Mapfre, 2001, p. 23.

<sup>6</sup> Véase, por ejemplo, la descripción de la Ilustración y el mercantilismo en Ernesto de la Torre Villar, *La Independencia de México*, México, Fondo de Cultura Económica / Editorial Mapfre, 2004, pp. 13-39.

El 20 [de enero de 1784], en que cumplió nuestro Católico Monarca 68 años de edad, y por lo cual en muestra de su alegría se vistió la Corte de gala, asistió *en la Metropolitana la Real Audiencia y el lucido concurso que es costumbre a la misa de gracias y Te Deum*, que entonó la diestra música de su capilla; y finalizada la función, pasó con *los demás tribunales, nobleza y oficialidad al Real Palacio*, a cumplimentar a *Su Excelencia* y besar su mano [los subrayados son nuestros].<sup>7</sup>

La nota citada nos indica la preponderancia de las corporaciones en las celebraciones de “alto nivel”. No se menciona a ningún particular. La representación no está basada en el individuo, sino en las corporaciones: el cabildo catedralicio, la real audiencia, los tribunales, la nobleza y, por supuesto, las investiduras del rey y el virrey. ¿Acaso esta nota nos demuestra las “grandes” y radicales transformaciones de la Ilustración y la primacía del individuo sobre las corporaciones? No cabe duda que el también llamado “iluminismo” y las metamorfosis del “siglo de las luces” llegaron a la sociedad novohispana no de una manera revolucionaria, sino moderada, continua, sí, pero no avasalladora. La vida (en toda su complejidad social) no cambió de un día para el otro. Las ideas y el anclaje al “antiguo régimen” no se destruyeron de un tirón. Tardaron y tuvieron oposición, resistencias, obstáculos. Las costumbres y las tradiciones no se erradicaron tan fácilmente. Horst Pietschmann ha argüido, especialmente en los aspectos económicos y administrativos: “esto [la relación entre tradiciones “antiguas” y “modernas”] nos permite concluir que existió una unión intelectual considerablemente mayor entre ambos siglos [el XVII y XVIII] de lo que se ha aceptado hasta ahora”.<sup>8</sup> Se podría agregar también que la “modernidad” no surgió de una manera directa y uni-causal, es decir, no es tan fácil argüir que la Ilustración y las reformas borbónicas la produjeron. Ya en el antiguo régimen se llevaban a cabo ciertas prácticas y se tenían ideas que muy claramente se podrían reputar dentro de “grandes transformaciones”.<sup>9</sup> El mundo antiguo y el moderno, no se excluyeron de un día para otro: convivieron en ciertos aspectos, aventajando en unos lo antiguo, en otros, lo moderno.

---

<sup>7</sup> *Gazeta de México*, México, miércoles 28 de enero de 1784, p. 14.

<sup>8</sup> Horst Pietschmann, *Las reformas borbónicas y el sistema de intendencias en Nueva España. Un estudio político administrativo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 29-30.

<sup>9</sup> Véase Renán Silva, “El sermón como forma de comunicación y como estrategia de movilización. Nuevo Reino de Granada a principios del siglo XVII”, en *Sociedad y Economía. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Económicas*, Universidad del Valle, Cali (Colombia), Septiembre de 2001, núm. 1, pp. 102-130.

Pero volvamos a nuestra reflexión: ¿podemos hablar de una lógica corporativa en la segunda mitad del siglo XVIII? Para responder esta cuestión, vale la pena tratar, sucintamente, lo entendido por “mundo corporativo” o “antiguo régimen”. Para ello, las reflexiones de François-Xavier Guerra son importantes y han marcado de una manera decisiva la historiografía actual.

Según Guerra, el “antiguo régimen” era un mundo con una “lógica” de corporación. Es decir, se actuaba desde las corporaciones y para las corporaciones. El rey fungía como la cabeza de ese mundo conformado por cuerpos. Habría dos tipos de corporaciones. Las cercanas al rey (como serían las audiencias, los ayuntamientos, etcétera) y las alejadas de éste (las órdenes religiosas, las cofradías, etcétera). Tenemos, pues, un “mapa” del mundo corporativo. Pero, ¿cómo actuaban dichas corporaciones y en función de qué intereses? Las respuestas suelen ser muchas. Se puede decir que en muchos casos la mezcla de objetivos era amplia y constante. Sin embargo, podemos partir de una premisa: el cuerpo actuaba y dictaminaba su proceder a partir de sus propios intereses como institución. Cada miembro era, antes de ser él mismo (es decir, un individuo), parte de la corporación. Veamos un caso, ya para el siglo XVIII, donde se observa dicha cuestión.

El Ayuntamiento de Guadalajara, una corporación con influencia en la perspectiva novogalaica, en 1764, pidió a la audiencia de la Nueva Galicia (otra corporación) se les diera a cada uno de sus miembros un aposento para observar las comedias en el coliseo tapatío. La petición se basaba en una cédula de 1754, donde el rey concedía al ayuntamiento de la ciudad de México lugares para sus miembros. Y se citó la cédula real: “no hay memoria [escribía el rey en 1754] de haber habido coliseo, sin haber tenido aposento en él la enunciada ciudad, siendo genérica y universal en todos MIS REALES DOMINIOS la costumbre de que no hay ciudad donde haya coliseo, en que no gocen de aposento sus ayuntamientos”.<sup>10</sup> ¿Acaso se hablaba de un interés particular? Por supuesto que no. El cabildo civil realizó sus peticiones y sus reflexiones a partir de él mismo como colectividad y no de los individuos que lo conformaban. Y aunque una resolución favorable (cosa que no sucedió), beneficiaría a sus miembros y ayudaría al prestigio personal de cada uno, la petición se hizo partiendo de una “lógica” corporativa. El ayuntamiento buscaba, a través de la obtención de aposentos para sus integrantes en el coliseo de comedias tapatío, estar presente

---

<sup>10</sup> Biblioteca Pública del Estado de Jalisco, Archivo de la Real Audiencia de la Nueva Galicia, *Ramo Civil*, caja 189, expediente 21, progresivo 2265.

(representado por sus miembros) en las celebraciones histriónicas. Es decir, actuaba como corporación y buscaba los intereses de la corporación antes que los de sus componentes individuales, aunque muchas veces, ambos estaban mezclados.

A partir de estas reflexiones nos enfocamos a pensar en un mundo de corporaciones durante todo el siglo XVIII. A pesar de la influencia de la Ilustración, de las reformas borbónicas y de la llamada “modernidad”, las corporaciones no cambiaron su manera de proceder de una manera radical. Ello no quiere decir, por supuesto, que algunas reformas o maneras de pensar no hayan influido. Lo hicieron, pero la mayoría de ellas siguió actuando bajo una lógica corporativa. A finales de la centuria dieciochesca aún existían formas de actuar a base de “cuerpos”, proceder tan normal en el llamado antiguo régimen. Ante ello, valdría la pena analizar y preguntarse hasta qué punto la siguiente afirmación, de François-Xavier Guerra, resulta aplicable a la segunda mitad del siglo XVIII: “en estas sociedades el grupo tiene prioridad sobre el individuo no porque los hombres no sean conscientes de su individualidad, sino porque se consideran y actúan como parte de un todo, indisociablemente unidos a otros por vínculos permanentes”.<sup>11</sup> Para el caso de los cabildos catedrales, tenemos algunas pistas que concuerdan con lo dicho por Guerra.

El 14 de julio de 1810, José Simeón Uría informó al cabildo catedralicio de la ciudad de Guadalajara su nombramiento como diputado a las Cortes de Cádiz.<sup>12</sup> A la sazón era el canónigo penitenciario de la catedral, un puesto de importancia en la jerarquía eclesiástica. Además de informar, Simeón Uría pidió “*las órdenes e instrucciones que este cabildo quiera darle así en beneficio y utilidad de esta iglesia como de este cabildo en común y en particular [el subrayado es nuestro]*”.<sup>13</sup> Y la respuesta fue “se le conteste dándole las debidas gracias por su atención y afecto; y en correspondencia y gratitud de sus obsequios, se le insinúe quedar este cabildo y sus individuos dispuestos con la mejor voluntad para cuando se le ofrezca y penda de sus arbitrios”.<sup>14</sup> ¿A qué reflexiones nos lleva este ejemplo? La actuación de José Simeón

---

<sup>11</sup> François-Xavier Guerra, “De la política antigua...”, *op. cit.*, p. 120.

<sup>12</sup> Algunos datos históricos de José Simeón Uría nos los da Manuel Chust: “representante por Guadalajara [ante las Cortes de Cádiz], doctor en teología y catedrático de filosofía, ocupó el curato del sagrario de Guadalajara. Fue vicepresidente de las Cortes y, en 1821, diputado provincial en Guadalajara”. En Manuel Chust, “Legislar y revolucionar. La trascendencia de los diputados novohispanos en las Cortes Hispánicas. 1810-1824”, en Virginia Guedea, *La Independencia de México y el proceso autonomista novohispano 1808-1824*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2001, p. 27.

<sup>13</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 16, 14 de julio de 1810, fs. 17v.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

Uría en las Cortes de Cádiz, antes de basarse en la representación de la región de Guadalajara, lo hacía en su corporación: la necesidad de “instrucciones” u “órdenes” así nos lo indican. No quiere decir ello que Simeón Uría se olvidara de representar a una región; lo hacía, pero tenía un campo especial y un interés por hacer lo propio con su corporación. Es decir, actuaba también como miembro del cabildo y, por ende, con una lógica de “cuerpos”. Pero éste no fue el único caso. En la catedral de la ciudad de México ocurrió algo parecido. El 14 de agosto de 1810, el canónigo José Cayetano Foncerrada, al informar su nombramiento como diputado por Valladolid (Michoacán), expresó lo siguiente al cabildo: “por si quería *imponerle órdenes*, pues *tendría especial complacencia en servirle*, y *consagrar gustoso todos sus esfuerzos* en su obsequio” [el subrayado es nuestro].<sup>15</sup> Quizá por ello dicho canónigo, según refiere Manuel Chust, “se prodigó escasas veces en las Cortes y centró sus intervenciones en los temas eclesiásticos”.<sup>16</sup> La corporación no había desaparecido. Quizá estaba siendo discutida y, en algunos casos, su legitimidad como producto de armonía socialmente viable fuera polemizada, pero la corporación seguía existiendo y sus campos de acción, si bien disminuidos, continuaban vivos.<sup>17</sup>

Las corporaciones al interior también tenían sus diferencias. Si bien es cierto actuaban como un cuerpo y sus pronunciamientos o relaciones formales las realizaban de dicha manera, también, entre sus miembros, existían diferencias y muchas veces se beneficiaba a alguno de ellos. El caso del Consulado de Veracruz durante la segunda mitad del siglo XVIII es un buen ejemplo de ello. Matilde Souto Mantecón, en un artículo intitulado “La actitud corporativa y la idea de nación entre los comerciantes del Consulado de Veracruz”, analiza el comportamiento de dicha corporación sobre el comercio exterior, el cual, por un lado, estaba en contra de él, pero, por otro, no impedía ni se quejaba que algunos de sus miembros lo realizaran. Souto Mantecón afirma: “Este doble juego político manejado por el Consulado es evidente al comparar las

---

<sup>15</sup> ACCMM, Libros de Actas de Cabildo, núm. 64, 14 de agosto de 1810, fs. 349 v.

<sup>16</sup> Chust proporciona algunos datos sobre Foncerrada: “representante por Valladolid, fue canónigo de la catedral de México y abogado de la Real Audiencia en dicha ciudad. Juró el acta de diputado el 4 de marzo de 1811”. Manuel Chust, *op. cit.*, p. 25.

<sup>17</sup> Gaspar Melchor de Jovellanos, uno de los principales representantes de la Ilustración española, al abordarlo el tema de las diversiones públicas menciona lo siguiente: “dividiré al pueblo en dos clases: una que trabaja y otra que huelga; comprenderé en la primera todas las profesiones que subsisten del producto de su trabajo diario, y en la segunda a las que viven de sus rentas o fondos seguros”. Una crítica, sin duda, a las corporaciones que tenían rentas fijas como sería el cabildo catedral. Gaspar Melchor de Jovellanos, “Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España”, en Melchor Gaspar de Jovellanos, *Obras histórica*, México, Editorial Porrúa (Colección Sepan Cuántos, núm. 448), 1984, p. 66.

representaciones que escribió la corporación con el papel que algunos de sus agremiados desempeñaban individualmente en el tráfico irregular”.<sup>18</sup> Es decir, los intereses individuales también jugaban un papel importante en las corporaciones.

¿Qué pesó más en los cuerpos de la segunda mitad del siglo XVIII, los intereses individuales o los corporativos? Esta cuestión no se puede responder en general. Hay necesidad de recurrir a cuestiones particulares, a singularidades. Por ejemplo, en el anterior caso del Consulado veracruzano, no cabe duda la importancia de los individuos. Sin embargo, ello fue un discurso oculto como lo explica la autora: estaba en contra del comercio exterior pero, por omisión y no dentro del discurso general, se beneficiaba a algunos individuos de la corporación. Al mismo tiempo, debe tomarse en cuenta el desarrollo y peso que las reformas ilustradas y el pensamiento iluminista fueron tomando: lento, poco a poco, pero certero e influyente. Souto Mantecón nos explica las razones para el caso referido: “[primero] El desgaste que sufrió la representación corporativa del Consulado frente al predominio que fueron adquiriendo los intereses individuales y segundo, la transformación de los conceptos de nación e imperio manejados por algunos de los comerciantes veracruzanos”.<sup>19</sup> Así, pues, el corporativismo continuaba vivo, pero se enfrentaba a circunstancias nunca antes conocidas.

La “lógica corporativa” tenía su escenario en la ciudad. Era ésta la sede de los poderes, de los acuerdos, de los pactos, de las resoluciones: el espacio de los grupos, de las colectividades, de las celebraciones donde estaban presentes y donde se pavoneaban, se dejaban ver y donde imponían su presencia. Alejandra Osorio ha llamado la atención sobre este aspecto. Si bien es cierto esta autora trabaja la ciudad en el siglo XVII, no debemos pensar en la desaparición de la importancia de la ciudad en la centuria dieciochesca: seguía siendo, como bien lo menciona Osorio, *a public political theater*.<sup>20</sup> Cambiaba, tenía transformaciones, variaba, pero continuaba representando la escenografía de la actividad corporativa.<sup>21</sup> Ejemplos tenemos mucho. Pongamos el de la

---

<sup>18</sup> Matilde Souto Mantecón, “La actitud corporativa y la idea de nación entre los comerciantes del Consulado de Veracruz”, en Brian Connaughton / Carlos Illades / Sonia Pérez Toledo [coordinadores], *Construcción de la legitimidad política en México*, Zamora, El Colegio de Michoacán / Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa / Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México, 1999, p. 81.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Alejandra Osorio, “The King in Lima: Simulacra, Ritual, and Ruler in Seventeenth-Century Peru”, en *Hispanic Historical Review*, Maryland, Duke University Press, 2004, núm. 3, vol. 84, p. 456.

<sup>21</sup> Véase, por ejemplo, Miguel Ángel Vásquez Meléndez, *Fiesta y teatro en la ciudad de México (1750-1910)*. *Dos ensayos*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral



*Gazeta de México*, que cuando hablaba de cuerpos, sus noticias se centraban en las ciudades más importantes y de mayor riqueza del mundo novohispánico. Ahí es donde se daba la vida corporativa y, por ende, donde las relaciones políticas se hacían más visibles.

En el artículo “México en 1753: el momento ideal de la ciudad corporativa”, de Clara García Ayluardo, se dibujan algunas cuestiones importantes para la comprensión de este “mundo” y “lógica corporativas” a los cuales nos hemos referido. Los cuerpos tenían presencia durante las celebraciones más importantes habidas en la ciudad. La autora analiza un documento de Pedro Joseph Rodríguez (presbítero del oratorio de San Felipe Neri, doctor en sagrados cánones por la real Universidad y examinador sinodal del Arzobispado), donde se describían los acontecimientos por el jubileo o año santo. En dicha fuente, se observa claramente la preponderancia de las corporaciones. Describiendo un sinnúmero de procesiones, se mencionan siempre a los cuerpos y no a los individuos: ahí aparecen, por ejemplo, las órdenes religiosas, las instituciones civiles como la Real Audiencia, el Ayuntamiento, la Universidad o el Consulado, además de otras importantes colectividades como las cofradías.<sup>22</sup> Las procesiones eran a finales del siglo XVIII importantes para los novohispanos. Ahí se observaban las jerarquías entre corporaciones (su prestigio y la presencia de ellos en el concierto novohispano) y la importancia de pertenecer a alguna.<sup>23</sup>

Las cofradías, hemos visto, estaban presentes en las celebraciones y procesiones. Para nuestro interés aquí, nos pueden servir, pues muestran nítidamente la importancia y la necesidad de “asociarse”, de “pertenecer a algo”. En un artículo titulado “La cofradía de la Virgen de Aránzazu”, Jaime Olveda describe la propensión a fundar corporaciones, especialmente entre ciertos grupos étnicos. Para el caso de los vascos, Olveda indica que éstos, “una vez que se asentaron en América, comenzaron a reagruparse con el propósito de abrirse camino y vencer las dificultades que se interponían para crear la base de poder que todos añoraban”.<sup>24</sup>

---

“Rodolfo Usigli” / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes / Escenología, 2003, pp. 12-268.

<sup>22</sup> Clara García Ayluardo, “México en 1753: el momento ideal de la ciudad corporativa”, en Carlos Aguirre Anaya / Marcela Dávalos Y María Amparo Ros [Editores], *op. cit.*, pp. 20-33.

<sup>23</sup> Carlos Rubén Ruiz Medrano nos dice al respecto: “las procesiones públicas eran las más ilustrativas, ya que diseccionando la anatomía del organismo social, se dotaba a las jerarquías sociales de lenguaje inteligible y expresivo del orden corporativo y estamental que pretendía”. Carlos Rubén Ruiz Medrano, *Fiestas y procesiones en el mundo colonial novohispano. Los conflictos de preeminencia y una sátira carnavalesca del siglo XVIII*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis [Cuadernos del Centro], 2001, p. 18.

<sup>24</sup> Jaime Olveda, *Guadalajara. Abasto, religión y empresarios*, Zapopan, El Colegio de Jalisco / Ayuntamiento de Guadalajara, 2000, p. 74.

No se debe pensar, sin embargo, que la vida corporativa era feliz y armoniosa en la época de las reformas finiseculares dieciochescas. Existieron muchos golpes por parte de los gobiernos borbónicos a las organizaciones colectivas, como sería, por poner un ejemplo (siguiendo en el tema de las cofradías), una real cédula de 1776, en la cual se imponía a las cofradías una licencia real, además de plantearse una revisión de sus constituciones. No contento con ello, las autoridades reales hicieron circular 500 ejemplares de otra cédula de 1791, en la cual se prohibía a las cofradías o cualquier otra institución parecida reunirse sin la aquiescencia y presencia de un funcionario real.<sup>25</sup> Pero ello no indica, empero, una desaparición de la vida basada en “cuerpos”.

El mundo corporativo era amplio. Si bien es cierto algunas autoridades reales intentaron, por todos los medios, contrarrestar la tendencia novohispana a organizarse de forma colectiva o ayudar a la diseminación del poder de éstas, no siempre fructificaron sus esfuerzos y la resistencia no fue poca. La andanada borbónica fue, sin duda, notoria. En 1794, el arzobispo de México, Núñez de Haro, en un informe al virrey, argumentó que en la arquidiócesis de la capital del virreinato habían existido más de 951 cofradías, de las cuales ya se habían suprimido unas 500.<sup>26</sup> Empero, ponía atención en algunas corporaciones reacias al control civil y a la desintegración, entre las cuales estaban las formadas por indígenas, las cuales eran, según el mismo arzobispo, “muy tenaces en mantener sus costumbres y devociones”.<sup>27</sup> Observamos que el mundo novohispano en plena reforma borbónica oponía resistencia a individualizarse. Las reformas estaban, se llevaban a cabo, existían; pero no puede pensarse como un fenómeno inmediato y absoluto, como un cambio radical y sin haber quedado reminiscencias de lo anterior. Bien lo establece David A. Brading: “La misma forma de organización [corporativa] abarcaba toda la escala social, ya que pobres cocheros y prósperos comerciantes pertenecían, habitualmente, a sus respectivas cofradías, gobernadas por instituciones similares o idénticas”.<sup>28</sup> No se le podía borrar de un tiro: no se le podía negar su existencia cuando su presencia era tan real y tan cotidiana, tan apegada a las costumbres.

¿Acaso las anteriores líneas no nos demuestra la permanencia de la “lógica corporativa” en la centuria dieciocheca? Los privilegios tenidos por los cuerpos y sus

---

<sup>25</sup> David A. Brading, *Una iglesia asediada: el obispado de Michoacán, 1749-1810*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 150.

<sup>26</sup> *Ídem*, p. 152.

<sup>27</sup> Citado en *Íbidem*.

<sup>28</sup> *Íbidem*.

representaciones nos hacen pensar que en la segunda mitad del siglo XVIII, la “lógica” corporativa seguía existiendo. No había sido tocada de una manera visceral y radical por las reformas borbónicas. Como bien lo señala Clara García, “Las reformas eclesiásticas de las últimas décadas del siglo XVIII en gran medida no tuvieron éxito en su aplicación a la sociedad de la ciudad de México porque atentaron no sólo en contra de los privilegios y los supuestos excesos de las manifestaciones religiosas, sino también en contra de la conciencia urbana que éstas habían ayudado a formar y fomentar”.<sup>29</sup> Pese a ello, las modificaciones finiseculares del siglo XVIII tuvieron impacto. No lo podemos negar. En el caso de los cabildos catedrales, en particular del de Valladolid, se produjeron cambios importantes. Óscar Mazín nos dice: “A partir de 1780 aparece con claridad en el cabildo de Valladolid el enfrentamiento de dos mentalidades. Se trata por un lado de los capitulares herederos del ciclo de la catedral y por otro de los peninsulares recién llegados, a quienes movían los afanes de la Ilustración católica”. La ilustración, los nuevos bríos y los cambios se dejaban sentir. Pero también perduraban los antiguos preceptos. Era un cambio, sí, pero con matices.

La “lógica corporativa” era aún fuerte en la segunda mitad del siglo XVIII porque existía todavía la preponderancia de lo público sobre lo particular, del “bien común” sobre el “interés particular”. Para el caso europeo, si seguimos a Michelle Perrot, la centuria dieciochesca había tenido varios cambios, especialmente a raíz de la revolución francesa: lo público había comenzado a perder cierta influencia y, lo privado, iniciaba un fenómeno de ascenso, si no espectacular, sí considerable. Había casos en que ambas esferas se mezclaban y no se distinguían de una manera clara.<sup>30</sup> La vida privada fue atacada, nos dice Lynn Hunt, en ciertos momentos de revolución francesa, lo cual producía lo siguiente: “las fronteras entre la vida pública y la privada eran muy inestables, debido a la invasión de las esferas de la vida consideradas normalmente como privadas por parte del espíritu público, de lo público”.<sup>31</sup> Pero, ¿qué era público?; ¿cómo se relacionaba ese espíritu de lo público en la creación y eficacia de las corporaciones? Veamos más detalladamente.

Cuando lo público comenzó a perder fuerza, el ámbito individual o privado inició un ascenso muy notable. Según el Diccionario de la Lengua Española del siglo

---

<sup>29</sup> Clara García Ayluardo, *op. cit.*, p. 36.

<sup>30</sup> Michelle Perrot, “Antes y en otros sitios”, en Philippe Ariès / Georges Duby [Directores], *Historia de la vida privada. De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial*, Madrid, 1989, p. 17.

<sup>31</sup> Lynn Hunt, “La vida privada durante la Revolución francesa”, en Philippe Ariès / Georges Duby [Directores], *op. cit.*, p. 21.

XVIII, “público” tenía varios significados, pero todas las definiciones tienen en común que era algo sabido en la comunidad, o que se conocía por todas las personas: “Notorio, patente y que lo saben todos”.<sup>32</sup> La corporación era el espacio “público” por antonomasia. Es decir, en ella lo público (lo general, lo sabido, lo de todos) era indispensable. La vida en la corporación, si bien hecha a través de los individuos, se consideraba pública porque se realizaba en conjunto con varias personas (los miembros del cuerpo), no de una sola. Y es ahí donde cualquier movimiento hacia la individualidad (muy reputado por la ilustración dieciochesca), era un elemento de ataque hacia la vida corporativa o pública. Un cuerpo, al tratar cuestiones de varias personas, se convertía en garante de un orden público (o lógica corporativa) en detrimento de uno individual o privado.

Annick Lempérière ha hecho algunas reflexiones sobre lo público y el gobierno, además de analizar algunas cuestiones relacionadas con lo privado. Lo público, según esta autora, tenía dos acepciones: como los habitantes, como el pueblo; y, por otro lado, “lo público” como lo que se ve, lo puesto a la vista de todos. El gobierno sería el encargado de la “cosa pública”, de proporcionar el bien común a los demás.<sup>33</sup> Pero no solamente “gobernaban” las autoridades civiles representantes del poder real en Nueva España. También se gobernaban (o autogobernaban) las corporaciones. Como bien lo menciona la misma Lempérière, “se ‘gobernaba’ cosas tan distintas como la Casa de Moneda, una ciudad, la Universidad, una cofradía, un convento, la alhóndiga, una parroquia, un colegio. [...] ‘gobernar’ remitía a la acción de dirigir algo por reglas fijas y buenas; se trataba al mismo tiempo de una función de dirección, y de una norma”.<sup>34</sup> Los cuerpos “se gobernaban”, se dirigían, eran autónomos. Eso sucedió antes y después de la andanada de las reformas borbónicas, en las cuales las autoridades reales pretendieron imponer cierto control. Existían constituciones, ordenanzas, reglamentos, etcétera, los cuales servían para el gobierno interno de las corporaciones. Además, muchos de estos cuerpos poseían bienes, los cuales se usaban para el “bien común” (o lo público) de su colectividad (de sus miembros).<sup>35</sup> La fuerza de las corporaciones no podía ser poca. Además, la creación de cuerpos no se detuvo, como podría ser lógico en un momento de

---

<sup>32</sup> *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras convenientes al uso de la lengua*, Madrid, 1732 (edición facsimilar de editorial Gredos, Madrid, 1990), tomo I, p. 421

<sup>33</sup> Annick Lempérière, “República y publicidad a finales del Antiguo Régimen (Nueva España)”, en François-Xavier Guerra, Annick Lempérière et. al., *op. cit.*, pp. 54-58.

<sup>34</sup> Annick Lempérière, “Reflexiones sobre la terminología política del liberalismo”, en Brian Connaughton / Carlos Illades / Sonia Pérez Toledo [coordinadores], *op. cit.*, 1999, p. 37.

<sup>35</sup> *Ídem*, pp. 38-43.

reformas en contra de ellas. Ahí están los casos de la creación del Tribunal de Minería o los Consulados en Veracruz y Guadalajara y, en ésta última ciudad, la apertura de una Universidad en 1792.<sup>36</sup> Esta multiplicación de instituciones, sin embargo, tenía también su cara desfavorable para lo corporativo: entre mayor el número, más la diseminación del poder, la horizontalidad, compartir el gobernar.

La “lógica corporativa”, como hemos visto, no quedó desarmada al llegar las reformas borbónicas, la Ilustración y la idea del hombre como ente individual, más que colectivo, donde la “razón” debía ser individual y serviría para que el hombre se desprendiera de su incapacidad de pensar y actuar por sí mismo. El individuo debía buscaba la preponderancia, en contraposición, a un mundo donde las corporaciones eran lo general.<sup>37</sup> Las corporaciones seguían teniendo su peso. Las tentativas reformistas prontamente atisbaron sus límites y las resistencias. El mundo corporativo seguía existiendo y ejemplos encontramos muchos en la segunda mitad del siglo XVIII, como se han mencionado arriba.

Tenemos, pues, un mundo de corporaciones que, si bien es cierto, había sido golpeado por las reformas borbónicas, no por ello se había extinguido tan fácilmente. Continuaba y ello es una buena escenografía de lo habido en la época que nos ocupa. ¿Los cabildos catedrales son, entonces, una manifestación de este mundo corporativo? ¿Actuaban y se asumían como corporación? ¿Era un cuerpo según su contexto, su época, sus características? Trataremos de profundizar en algunas de estas preguntas partiendo de las características específicas de los cabildos catedrales novohispanos.

### **El cabildo catedral**

Las fuentes ubicadas en los archivos de los cabildos catedrales nos muestran un panorama general de la institución estudiada.<sup>38</sup> En este apartado simplemente queremos

---

<sup>36</sup> *Ídem*, p. 48. Sobre la creación de una Universidad en Guadalajara, véase Luis M. Rivera [compilador], *Documentos fundatorios de la Universidad de Guadalajara*, Guadalajara, Unidad Editorial del Gobierno de Jalisco (Colección Historia, serie Fray Antonio Alcalde), 1989, 99 pp.

<sup>37</sup> Emmanuel Kant, uno de los filósofos de la Ilustración, dejaba clara la preponderancia del hombre sobre su colectividad: “su causa [la incapacidad del hombre para servirse de la razón] no reside en la falta de inteligencia sino de decisión y valor para servirse *por sí mismo*, de ella”. Emmanuel Kant, *Filosofía de la historia*, México, Fondo de Cultura Económica [Colección Popular, núm. 147], 1997, p. 25.

<sup>38</sup> Sobre los archivos catedralicios, en el Tercer Concilio Mexicano se especificaba lo siguiente: “También haya en el cabildo de la iglesia catedral un archivo en que se guarden y reúnan en un solo lugar todas las escrituras públicas que pertenecen al obispo, al cabildo, a la fábrica y a los hospitales, con las fundaciones, estatutos y demás instrumentos que las conciernen. Haya también en el mismo archivo un libro destinado a hacer relación de las capillas, de sus fundaciones y de sus derechos, expresándose allí

dibujar las funciones principales de los cabildos catedrales, sus características y su importancia en la vida novohispana.

El cabildo, antes que nada, era un cuerpo, una corporación. Su estructura, su manejo, la lógica con la que actuaba y sus características así nos lo demuestran. Sus juntas, sus discusiones, sus tomas de decisión como un “órgano colegiado”, su actuación hacia el exterior, sus relaciones con otras corporaciones, en fin, todo ello hacía de los cabildos catedrales una imagen clara de lo entendido por una corporación con intereses en común. David Brading, hablando de las catedrales y sus gobiernos en el siglo XVIII, arguyó: “cada iglesia catedral formaba un organismo corporativo, un colegio sacro”.<sup>39</sup>

Hace algunos años Óscar Mazín, al analizar las múltiples funciones de los cabildos catedrales, mencionaba que “las áreas de su competencia no se limitaban al rezo y canto del oficio divino [...] sino que en realidad era el cabildo catedral el lugar privilegiado de las decisiones administrativas, con todo lo que ello podía significar en términos de poder político”.<sup>40</sup> La importancia del cabildo en la vida novohispana, no cabe duda, era notoria. Lo observamos en muchas partes: cuando la opinión pública y los primeros periódicos novohispanos comenzaban a hacerse presentes, las noticias de los cabildos catedrales eran constantes. En la *Gazeta de México* vemos, claramente, ello: el 14 de enero de 1784 se informó del nombramiento de los jueces hacedores y de los jueces claveros del cabildo catedralicio de la ciudad de México.<sup>41</sup> El 11 de febrero, también de 1784, se comunicó la muerte del doctor don Gregorio Mioño Bravo de Hoyos, deán de la misma catedral.<sup>42</sup> Un mes después la *Gazeta de México* hizo pública la muerte del canónigo Rafael de Vértiz.<sup>43</sup> Para ese periódico no solamente eran importantes los miembros del cabildo capitalino. Se informaba y tomaban en cuentas las noticias sobre otras catedrales. El 24 de marzo se comunicó la muerte de don Josef

---

los predios pertenecientes a las fábricas de las iglesias, y los que corresponden a los hospitales de toda la diócesis. Y para mayor seguridad de aquel lugar habrá tres llaves, de las cuales una tendrá el obispo, otra el deán, y en ausencia de éste el que sea más antiguo en dignidad, y la tercera el canónigo a quien con tal objeto hubiere designado el obispo”. En “Tercer Concilio Provincial Mexicano”, en Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *Concilios Provinciales Mexicanos. Época Colonial*, México, UNAM (edición en disco compacto), 2004, p. 168.

<sup>39</sup> David Brading, *Una iglesia asediada...*, *op. cit.*, p. 197.

<sup>40</sup> Óscar Mazín [con la colaboración de Marta Parda], *Archivo capitular de administración Diocesana. Valladolid-Morelia. Catálogo I*, Morelia, El Colegio de Michoacán / Gobierno del Estado de Michoacán, 1991, pp. 12-13.

<sup>41</sup> *Gazeta de México*, 14 de enero de 1784.

<sup>42</sup> *Gazeta de México*, 11 de febrero de 1784.

<sup>43</sup> *Gazeta de México*, 23 de febrero de 1784.

Rodríguez Díaz Vallejo, canónigo lectoral de la catedral de Valladolid.<sup>44</sup> Dentro de la diversidad de notas aparecidas en los medios de comunicación de la época, se encuentran los ascensos, los cuales eran comunes en la gaceta capitalina: el 7 de abril de 1784, se informó la toma de posesión de la maestrescolía de la catedral de la Puebla de los Ángeles por parte de Mateo de Arteaga.<sup>45</sup> Las noticias relativas a la vida de este órgano religioso en la prensa novohispana eran muchas, diversas y constantes. No podemos concluir otra cosa: el cabildo no era una corporación insignificante. Su presencia en la sociedad como cuerpo era constante, ya fuera a través de notas periodísticas o por las manifestaciones de fe habidas en ella (celebraciones litúrgicas, peregrinaciones, etcétera). La aparición constante de revelaciones en la prensa sobre lo pasado con los capitulares sugiere su importancia dentro de las personas que leían los periódicos, es decir, de grupos con capacidades para adquirirlo y para leerlo. Y es ahí donde el prestigio de los canónigos se deja notar, además, claro está, en la población que veía en un canónigo una autoridad y depositario del canto y la oración de Dios en la catedral. El cabildo tenía presencia política, económica y espiritual. Ésta última, una de sus responsabilidades más importantes, no lo vedaba de transitar por otras funciones, por otras vías de influencias y de presencia en la vida novohispana.

Pero, ¿qué era en realidad un cabildo catedralicio? Si seguimos a Ana Carolina Ibarra, tenemos que “El cabildo era un cuerpo colegiado de consulta y, por el talento, sabiduría y prestigio de sus miembros, constituía una especie de ‘senado’ del prelado”.<sup>46</sup> En muchas ocasiones las decisiones de gobierno que debía tomar el obispo las asumía el cabildo. Para el caso de Valladolid, Óscar Mazín ha argüido: “No obstante ser el pastor [el obispo] quien tomaba las resoluciones finales, en la práctica éstas últimas estaban sumamente influidas por el capítulo diocesano [el cabildo], cuya jurisdicción en algunos asuntos se ejercía separadamente de la del obispo y su secretaría de cámara”.<sup>47</sup> Cuando el obispo moría o se trasladaba a otro lugar para ocupar un nuevo cargo, es decir, cuando había “sede vacante”, el cabildo se hacía cargo de todas las labores gubernamentales y quedaba al frente de la diócesis.<sup>48</sup> Quizá a esta multiplicidad de

---

<sup>44</sup> *Gazeta de México*, 24 de marzo de 1784.

<sup>45</sup> *Gazeta de México*, 7 de abril de 1784.

<sup>46</sup> Ana Carolina Ibarra, *El cabildo catedral de Antequera, Oaxaca y el movimiento insurgente*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2000, p. 41.

<sup>47</sup> Óscar Mazín, *Entres dos majestades. El obispo y la Iglesia de la Gran Michoacán ante las reformas borbónicas, 1758-1772*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1987, p. 34.

<sup>48</sup> David Brading establece la importancia del cabildo y su relación con el obispo en la administración de la diócesis, para el caso de Michoacán: “La iglesia catedral de Valladolid estaba formada por el obispo y el cabildo, que en conjunto administraban la catedral y los diezmos eclesiásticos de que se mantenía.

funciones se deba su permanencia y prestigio en la jerarquía eclesiástica. Fueron comunes los casos en los cuales los canónigos ocuparon largo tiempo sus puestos, en busca de nuevas posibilidades de ascender en el mismo cabildo o en otro. Ello quizá le dio una consistencia y estructura bastante fuerte a su trabajo, lo cual produjo un cuerpo constante y con experiencia.

Óscar Mazín ha establecido tres características para la comprensión de la importancia de los cabildos: estabilidad y permanencia; posibilidad de ascender en el escalafón; y, movilidad de los miembros hacia otras catedrales.<sup>49</sup> Pero, ¿quiénes integraban este cuerpo colegiado? Lo óptimo para la composición del cabildo serían cinco dignidades (deán, chantre, tesorero, arcedaán y maestrescuela), cinco canonjías de gracia; cinco de oficio (doctoral, magistral, penitenciario, de Sagradas Escrituras y lectoral), seis racioneros y seis medios racioneros.<sup>50</sup> Estos eran los capitulares en una situación de benignidad. Lo mandaban así los Estatutos ordenados por el Santo Concilio III Provincial Mexicano.<sup>51</sup>

Muchas veces la integración óptima de los cabildos catedrales no se dio. Para el caso de Morelia, tenemos, por ejemplo, que en 1585 solamente existían cuatro dignidades (deán, arcedaán, chantre y maestrescuela); cinco canonjías de gracia y merced; y cuatro racioneros. Es decir, solamente trece de los 27 que serían lo mandado por los estatutos; fue hasta 1737 que el cabildo de Valladolid logró conformarse de una manera completa, con todos sus miembros.<sup>52</sup> Este caso no era poco común. Para el de la ciudad de Oaxaca, nos menciona Ana Carolina Ibarra, mucho tuvieron que ver las circunstancias económicas en la integración del cuerpo: si una diócesis no tenía los suficientes ingresos para pagar a todos los miembros del cabildo, se conformaban con un número menor de lo planteado e ideal (es decir, 27 miembros). Los cabildos “incompletos”, sin embargo, cumplían o trataban de cumplir todas las labores como si estuvieran completos.<sup>53</sup>

---

Aunque el obispo era el único gobernante de la diócesis, el cabildo afirmó que era su senado y su consistorio sagrado y que formaba un solo cuerpo con su cabeza, el obispo”. David Brading, *Una iglesia asediada...*, *op. cit.*, p. 197.

<sup>49</sup> Óscar Mazín, *Archivo capitular...*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>50</sup> *Ibidem.*

<sup>51</sup> *Ibidem.*

<sup>52</sup> *Ibidem.* Y David Brading, *Una iglesia asediada...*, *op. cit.*, p. 200.

<sup>53</sup> Ana Carolina Ibarra arguye: “Cuando un cabildo era ‘incompleto’, las tareas del culto, de administración, justicia y gobierno que tenían encomendadas se hacían más intensas. Sin embargo, ello no era un obstáculo para que asumiera enteramente sus funciones”. Ana Carolina Ibarra, *op. cit.*, p. 41.



El cabildo catedralicio tenía como función más importante (o primigenia), el culto divino. Sin embargo, esa no era su única actividad. En realidad fungía como administrador de la catedral y su capacidad para ello era mucha. Sus miembros estaban adiestrados en los ámbitos de gobierno interno, de las cuentas, de la geografía regional (o diocesana), etcétera. Ello hacía que los canónigos tuvieran un conocimiento de su catedral, de las relaciones que ésta tenía con las demás instituciones o corporaciones y, especialmente, de los problemas económicos y administrativos de la región a la cual gobernaban en el aspecto religioso.

Las actas de cabildo de la catedral de ciudad de Guadalajara (y de otras catedrales) nos muestran el conocimiento y la injerencia que tenía el cabildo (y sus canónigos) en todos los asuntos relacionados con la administración y con los pagos a los empleados de la catedral. Era común, por ejemplo, que las solicitudes de músicos o cantores buscando aumentos de sueldo o préstamos, terminaran, por parte de los canónigos, con las siguientes palabras: “[Mandan a] los señores *claveros* [para que] le suplan dichos cincuenta pesos que pide [en este caso, Ignacio Zárate, ministro del coro], dando la fianza correspondiente a satisfacción de su señoría”.<sup>54</sup> O también era muy frecuente que expresaran: “Dijeron [el cabildo], pase a la contaduría para los efectos acostumbrados”.<sup>55</sup> El cabildo, por lo tanto, en la vida cotidiana de la catedral, estaba enterado de todo lo que pasaba, de las cuentas, los acuerdos, los pedimentos de aumento de sueldos, las quejas, las confrontaciones, etcétera, de todos los empleados de la catedral; además estaban informados de las donaciones, de las rentas de casas que tuviera arrendadas el cabildo, de los pagos, los ingresos, los egresos, en fin, de un sinnúmero de actividades administrativas. Por lo tanto, los canónigos no restringían su actividad al culto divino: iban más allá y ello fue lo que les dio un lugar preponderante en la jerarquía y en las luchas de poder en la época novohispana.

La administración de la *gruesa o masa decimal* fue una de las ocupaciones más importantes del cabildo catedralicio. El cobro del diezmo era, teóricamente, de dominio real, pues en 1501 la Santa Sede concedió al rey la facultad de recolectar la masa decimal. Sin embargo, desde un principio los monarcas españoles otorgaron dicha tarea a los obispos y a los cabildos catedrales, reservándose para sí una parte. Así pues, la administración de los diezmos fue una labor enteramente de los cabildos catedrales. Pero, ¿cómo se dividía dicha renta?

---

<sup>54</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 5 de octubre de 1790, 144v.

<sup>55</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 11 de enero de 1791, 153f y 153v.

De todo el ingreso (diezmo) que se obtenía, se dividía en cuatro partes. Dos de ellas estaban destinadas al cabildo y al obispo. La parte de éste último se solía llamar “cuarta episcopal”, y se destinada a los gastos del prelado y a la buena administración de sus funciones, de las personas que lo auxiliaran y de todo lo que tuviera que ver con el buen desenvolvimiento de su mandato. La parte correspondiente al cabildo catedralicio se nombraba “mesa capitular”, y se destinada al pago de sus miembros, desde las dignidades hasta los medio racioneros; es decir, 27 en sus máximo esplendor. Como hemos visto arriba, muchas catedrales no tenían los diezmos suficientes para lograr tener un cabildo “completo”, lo cual implicaba pagos menores a sus respectivos canónigos o dignidades y la supresión, en ciertos momentos, de algún puesto en la jerarquía capitular. La otra mitad (dos partes de todo el ingreso de diezmos), se dividían en nueve. Dos de ellas iban destinadas al rey y se nombraban los “novenos reales”. De lo restante (es decir, siete novenos), cuatro se destinaban a los pagos de empleados de la catedrales y diversas actividades más: de ese ingreso salían los salarios de los músicos, de los miembros del coro, de los pertigueros, de los acólitos y demás trabajadores de la iglesia catedral, además del sustento de los clérigos. Los tres novenos restantes, a los cuales se les denominaba “novenos de fábrica”, se invertían en el sustento de la asistencia social una parte; y, la otra, en la “fábrica material” de la iglesia, el decoro de la misma y lucimiento del culto divino.<sup>56</sup>

Las iglesias catedrales, sin embargo, no solamente tenían esos ingresos. Existían donaciones, erecciones de capellanías y muchas otras fuentes para hacerse de fondos. Todo dependía de la riqueza de la región donde estuviera la diócesis o arquidiócesis. Entre mayor fuera la recaudación de los diezmos y el monto de los demás ingresos, mayor sería el “lucimiento” y “decoro” de la iglesia, y, por supuesto, mucho más importante el prestigio del cabildo y de sus miembros.

### **Los canónigos y su mundo**

---

<sup>56</sup> Óscar Mazín, *Archivo capitular...*, *op. cit.*, pp. 22-25. Ejemplificando los gastos del “ramo de fábrica”, en el caso de Guadalajara, encontramos que el tesorero y chantre, en 1815, fueron encomendados para “proveer lo que necesariamente se ha menester para mantener decorosamente el culto de esta santa iglesia”. La lista de artículos que se compraban y las necesidades se observan cuando el cabildo ordena se “hagan el surtimiento conveniente de cera, sedas, damascos, galones, encajes, albas de Campeche, de un ornamento encarnado, y otro blanco de tela para todos los días, de la tela necesaria de plata u oro para la formación de otro ornamento blanco y encarnado con las respectivas capas y doce casullas de cada color para las fiestas de segunda clase, del suficiente damasco por lo menos para unas colgaduras de las columnas en la capilla mayor, provean de una cortina negra y cojín para la adoración de la Santa Cruz el viernes santo, y dispongan la construcción de un nuevo sagrario para el jueves santo, usando material del viejo”. ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 16, 22 de mayo de 1815, fs. 87f, 87v, 88f.

Como ya se ha dicho, pertenecer al cabildo catedralicio no era cosa baladí. Si se lograba incorporarse a uno de ellos como canónigo, entre muchos otros beneficios, se conseguía una renta constante y nada desdeñable. Ana Carolina Ibarra lo menciona de una manera nítida: “Ingresar a un cabildo significó, de antemano, la ventaja de garantizarse la percepción de un beneficio constituido por la autoridad eclesiástica, es decir, de percibir una renta por la dote de tal oficio”.<sup>57</sup> La renta recibida (prebenda), garantizaba un ingreso constante y, por ende, no era una ocupación despreciable para todo aquel que se hubiera decidido por la carrera eclesiástica. Asimismo, la integración al cabildo no impedía el ascenso en la jerarquía. Había oportunidades de escalar un escalafón, donde se podía llegar a puestos de verdadera importancia y categoría en las expectativas de la sociedad novohispana. En la *Gazeta de México*, en mayo de 1784, a raíz de la muerte de Rodrigo Velásquez y Loera, se indican algunos datos biográficos donde se observa esta posibilidad de ascenso y facilidad para realizar una carrera eclesiástica exitosa en el cabildo catedralicio. Se menciona: “Comenzó de racionero [una de las categorías más bajas en la jerarquía catedralicia] de su Santa Iglesia, y ascendió sucesivamente hasta deán de ella [el puesto más encumbrado], en cuya dignidad se mantuvo diecisiete años y nueve meses”.<sup>58</sup> Carmen Castañeda, para el caso tapatío, ejemplifica varios casos, por ejemplo, el de Salvador Antonio Roca, quien a finales de la década de los sesentas del setecientos se hizo de una canonjía de gracia. De 1769 a 1777 fungió como canónigo lectoral. De 1777 a 1779, ya aparecía con la dignidad de tesorero. En 1782 ascendió a Arcediano y, para 1782, ocupaba el máximo cargo en el cabildo catedralicio, el de deán, que poseyó hasta 1805. Una carrera, sin duda, que ejemplifica cómo se podía ascender en el escalafón interno del cabildo catedralicio.<sup>59</sup>

Se podía también tener un ascenso, no solamente a nivel local (el interior de la iglesia catedral), sino regional y, en algunos casos, tener una perspectiva más amplia, es decir, novohispana. Casos hay muchos. Por poner un ejemplo, nos basaremos en Ana Carolina Ibarra, cuando refiere que el Dr. José Domingo López de Letona nació en Saltillo. Estudió en San Miguel el Grande y en la ciudad de México. Posteriormente fue canónigo doctoral de la catedral de Oaxaca de 1808 a 1818 y, en esta última fecha, fue

---

<sup>57</sup> Ana Carolina Ibarra, *op. cit.*, p. 43.

<sup>58</sup> *Gazeta de México*, México, miércoles 5 de mayo de 1784, p. 75.

<sup>59</sup> Carmen Castañeda, “Los graduados en la Real Universidad de Guadalajara y el Cabildo Eclesiástico de Guadalajara”, en Brian F. Connaughton / Andrés Lira González (Coordinadores), *Las fuentes eclesiásticas para la historia social de México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa / Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1996, pp. 315-320.

promovido a una prebenda a la catedral de Valladolid. Es decir, no solamente se buscaba escalar en la jerarquía de un solo cabildo catedral, sino de otros establecidos a lo ancho de la Nueva España y, por supuesto, en aquellos donde el prestigio fuera mayor y la influencia más amplia.<sup>60</sup>

Óscar Mazín ha hecho un interesante análisis sobre la procedencia de los canónigos. En el texto *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, en una gráfica de los apéndices, hace una correlación de los capitulares entre peninsulares y criollos. Se observa que el 73.5% de los capitulares eran de extracción criolla, mientras que el 26.5% correspondía a los peninsulares. De la formación, Mazín menciona que el 33.3% eran teólogos; el 45.8% canonistas; y solamente el 20.9% de otra formación. En el cabildo catedral de Valladolid, los capitulares no solamente venían de Michoacán, sino también de otras catedrales, como la de México, la Puebla o de algunas otras de España. Ello viene a reforzar la idea arriba mencionada, es decir, las perspectivas y las expectativas de los canónigos no se reducían solamente a la iglesia en donde laboraban, sino que buscaban otros horizontes en otras catedrales.<sup>61</sup>

El mismo Mazín, al tratar la movilidad del cabildo catedral de Valladolid hacia otras catedrales, menciona para principios del siglo XVIII destinos como Guadalajara, Oaxaca o la ciudad de México. Y agrega que a pesar de una disminución en la movilidad en esa época en específico, “los prebendados originarios de otras diócesis y hasta los de la propia [de Valladolid] mantuvieron y fortalecieron sus contactos con la ciudad de México y en sus obispados de origen”.<sup>62</sup> Es decir, existía un circuito de relaciones entre cabildos. Aquí es importante resaltar que muchas veces las relaciones no eran entre cuerpos, entre instituciones, entre corporaciones; al contrario, las realizaban los individuos (como parte, eso sí, de una corporación) y tenían que ver con cuestiones familiares, de antiguas relaciones profesionales o de redes, en algunos casos, económicas. Por ello, nos inclinamos a pensar en una especie de “red” catedralicia, si bien no organizada ni instituida, sí tradicionalmente dada. Un miembro de un cabildo dejaba de residir en su diócesis y se trasladaba a otra, y de ahí a otra, lo cual dejaba amistades, contactos, vivencias en común que, de alguna manera, creaban un conocimiento de quiénes integraban cada uno de los cabildos. La información se transmitía y los cabildos eran parte de una especie de subcultura (dentro de la cultura más

---

<sup>60</sup> *Ídem*, p. 77.

<sup>61</sup> Óscar Mazín Gómez, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1996, pp. 434-437.

<sup>62</sup> *Ídem*, pp. 263-264.

amplia, es decir, la novohispana), que compartían gustos, ideas, actividades, etcétera. Murdock insitió que “una cultura consiste en hábitos que son compartidos por miembros de una sociedad, sea ésta una tribu primitiva o una nación civilizada. Lo que se comparte puede estar generalizado en una sociedad, como normalmente sucede con los idiomas, pero con frecuencia está limitado a determinadas categorías de personas dentro de ella”.<sup>63</sup> Esto encerraría el término “subcultura”.

Quizá sea un refuerzo a esta concepción del cabildo como una “subcultura” el que hubiera sido común que las catedrales comunicaran oposiciones a otras catedrales para acceder a algún puesto de importancia. Si bien es cierto, dentro de los documentos que hemos revisado en el Archivo de Cabildo Metropolitano de la Catedral de Guadalajara, se ascendía la mayoría de las veces directamente, es decir, se pasaba de un cargo menor a uno mayor dentro de la misma catedral. En algunas otras ocasiones, se ganaban los puestos por personas que no eran de la misma iglesia. Existía una especie de apertura a propuestas de oposición, ya fueran desde los miembros activos del cabildo que anunciaba la oposición o de otros miembros de diversos cabildos. Por ello quizá era común que la prensa novohispana mencionara dichas oposiciones. Por ejemplo, en la *Gazeta de México* del miércoles 5 de mayo de 1784, se escribió: “El día 22 del pasado abril comenzaron en la Santa Iglesia Metropolitana [de México] las oposiciones a la canonjía penitenciaria, que vacó por muerte del Sr. Dr. D. Francisco Xavier del Castillo”.<sup>64</sup>

En el artículo intitulado “Los graduados en la Real Universidad de Guadalajara y el Cabildo Catedral de Guadalajara”, Carmen Castañeda muestra un mundo tapatío donde cabildo eclesiástico y universidad tenían relaciones estrechas. Menciona la autora: “El hecho de que entre los graduados de la Real universidad hubiera varios miembros del cabildo eclesiástico no es algo fortuito. Prueba de esto es el que de los ciento quince doctores que formaron parte del claustro universitario entre 1792 y 1821 [...] treinta y siete de ellos pertenecían al cabildo mencionado”.<sup>65</sup> Cuando un estudiante de la universidad obtenía su título, buscaba distintas maneras de proseguir su carrera profesional. Algunos, como bien menciona Carmen Castañeda, optaban por el cabildo

---

<sup>63</sup> George Peter Murdock *Cultura y sociedad*, México, FCE, p. 110.

<sup>64</sup> *Gazeta de México*, México, miércoles 5 de mayo de 1784, p. 75.

<sup>65</sup> Carmen Castañeda, *op. cit.*, pp. 293-294.

eclesiástico. Al entrar en dicha corporación, no terminaba su relación con la universidad y muchos continuaban una labor educativa en esta última institución.<sup>66</sup>

Algo que debe tomarse muy en cuenta es la injerencia recíproca entre los miembros de la universidad y el cabildo catedralicio, mezcladas con los intereses familiares y lealtades de la época. Cuando un canónigo “apadrinaba” a alguien, podía el apadrinado tener una mayor facilidad para entrar en el cabildo.<sup>67</sup> Muchos capitulares, además de sus actividades dentro del cabildo, desempeñaban otras fuera de él, y ello les granjeaba influencia en varios ámbitos de la vida educativa, política y cultural de la capital de la Nueva Galicia. Igualmente, también influían en algunas cuestiones relativas a la economía. El cabildo, dentro de sus actividades cotidianas, prestaba dinero, por lo cual, pertenecer a dicho cuerpo era codiciado y creaba muchas relaciones económicas, lo cual nos indica la importancia del cuerpo y de los individuos que lo formaban.

No cabe duda que las relaciones al interior, es decir, las relaciones entre miembros del cabildo, junto con las relaciones hacia el exterior, con otras instituciones a nivel individual (ya fuera familiares, económicas, etcétera), creaban un vínculo que estableció una especie de subcultura: los capitulares se relacionaban con otros capitulares y con individuos de su mismo nivel social, de su familia o de su interés. Óscar Mazín, para el caso de los canónigos de la catedral de Valladolid, ha mencionado que existían entre el ayuntamiento y el cabildo catedral “una serie de nexos que muestran la incorporación del ayuntamiento y de sus miembros en particular al régimen de organización social auspiciado por la catedral”,<sup>68</sup> es decir, los vínculos existían y no solamente entre instituciones, sino a nivel individual, entre parientes, amigos, etcétera.

Pero no se debe pensar que esta “red” de cabildos catedrales y canónigos que compartían asuntos en común, estuvo exenta de conflictos, envidias, celos, resentimientos o competencia.<sup>69</sup> Lo notamos claramente cuando la mayoría de los

---

<sup>66</sup> Las carreras de muchos doctores no terminaron con la obtención de grados mayores. Su aspiración fue ganar cátedras en los colegios seminarios en las universidades o prebendas en los cabildos eclesiásticos”. *Ibid.*, p. 297.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>68</sup> Óscar Mazín Gómez, *op. cit.*, p. 299.

<sup>69</sup> Para el caso francés, sobre los conflictos al interior de las corporaciones William H. Sewell Jr. menciona: “La situación de los oficiales en la comunidad corporativa era también problemática. En el caso de los aprendices, la subordinación filial al maestro era clara y estaba sancionada por un contrato legal y un juramento solemne. Pero la relación entre maestros y oficiales era mucho más ambigua [...] En las condiciones de los siglos XVII y XVIII, los oficiales no se encontraban a gusto en el esquema corporativo”. William H. Sewell Jr, *Trabajo y revolución en Francia. El lenguaje del movimiento obrero desde el Antiguo Régimen hasta 1848*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 58-59.

cabildos (y sus miembros, por supuesto), buscaban, a toda costa, dar “prestigio” a sus respectivas catedrales. Noticias sobre embellecimiento, ya fuera a través de obras de arte, de arreglos, del buen coro y la buena música, etcétera, abundan en las actas de cabildo. En el caso de la catedral de Guadalajara, tenemos un ejemplo muy claro, cuando se mencionó en 1805 lo siguiente, a propósito de la contratación de Antonio Álvarez como maestro segundo de la escoleta: “esta Santa Iglesia [debe tener] de quien echar mano para la celebración de los Divinos Oficios *con la decencia, majestad y decoro debido* y que, para este ministerio, se necesita un *maestro hábil, eficaz y constante* que con destreza y voz viva, lo desempeñe [el subrayado es nuestro]”.<sup>70</sup> ¿Para qué se busca mejorar, en todo momento, el buen desenvolvimiento de los músicos? En principio, para que los Divinos Oficios tuvieran una continuidad, pero también para embellecerlos, para que no fuera superados por otros músicos de las distintas iglesias catedrales novohispanas.

En catedrales o épocas donde los recursos no eran los óptimos, se buscaba, sin embargo, no cejar en el intento de mantener el mínimo para un buen desenvolvimiento de la “majestuosidad” en el canto y en otras cuestiones que daban prestigio. En Oaxaca, por ejemplo, se mencionaba en 1810 que, ante la falta de fondos para elaborar un nuevo órgano, “el sochantre de esta santa iglesia Don Joaquín González reconozca el órgano, exponiendo en una certificación las composiciones urgentes que necesite para determinar en vista de ella lo que convenga”.<sup>71</sup> En cambio, cuando existía un momento de abundancia y los capitales lo permitían, se realizaban mejoras en varios aspectos. Eso sucedió, por ejemplo, en la catedral de Valladolid, pues aprovechándose un momento de buenas rentas se procedió a la contratación de artistas de reconocidos prestigio virreinal para renovar los retablos, además de hacer monumentos, comprar órganos, suministrar una nueva reja para el coro, dorar las estatuas del coro, los canceles y los púlpitos, etcétera.<sup>72</sup> Todo ello, para competir con otras catedrales y para cumplir su misión primordial: el culto, la liturgia, los preceptos de la religión.

Algunas veces, sin embargo, las relaciones entre canónigos no fueron muy buenas que digamos. Existían diferencias al interior. Ello lo notamos cuando, el 27 de julio de 1820, a petición de José Simeón Uría, en ese entonces canónigo penitenciario del cabildo catedralicio tapatío, algunos miembros (dentro del cual se encontraba el

---

<sup>70</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 15, 7 de diciembre de 1805, fs. 224 f.

<sup>71</sup> Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Oaxaca [AHAO], *Libros de Cabildo*, núm. 9, fs. 80v.

<sup>72</sup> Óscar Mazín Gómez, *op. cit.*, pp. 290-291.

deán, Pedro Díaz Escandón) pidieron se reconsiderara el nombramiento de José María de la Riva y Rada, medio racionero, al puesto de maestrescuela, es decir, pasar de un puesto de los más bajos a uno de los más altos. El cabildo manifestó al rey “con la debida sumisión [...] los graves prejuicios e inconvenientes que traería a las catedrales de América la infracción de la escala”.<sup>73</sup> Ello nos demuestra que las relaciones incluso al interior del cabildo no fueron siempre de concordia, sino que existían intereses personales, protagonismos y luchas intestinas.

### **El cabildo en su interior: el caso de sus miembros**

El cabildo eclesiástico tenía, en su interior, una manera muy clara de dividirse. Existía la posibilidad de ascender en dicha jerarquía. Al estar ya dentro del cuerpo, se buscaba siempre seguir subiendo en el escalafón. Cada puesto tenía, sin embargo, sus actividades correspondientes, sus acciones intrínsecas. En este pequeño apartado trataremos de describir, *grosso modo*, algunas de ellas y, especialmente, buscaremos tomar en cuenta la jerarquía y hacer una especie de radiografía de ella. Trataremos también algunas obligaciones generales. Este análisis para nada resulta baladí en nuestra tesis, la cual aborda el tema de los músicos. Y la razón es simple: ¿Quiénes eran, por decirlo de algún modo, los “jefes” de los músicos, la autoridad a las cuales había que respetar, el cuerpo al cual se buscaban congregar? El cabildo. Y los cabildos estaban integrados por canónigos. Por ello la importancia de este análisis.

Los cabildos se formaban por los “prebendados”, personas que recibían una “prebenda”. Éstas, a su vez, se dividían en dignidades o canojías. Dentro de las dignidades, se encontraban cinco puestos: el deán, el arcediano, el chantre, el maestrescuela y el tesorero. Eran cinco en total y representaban los cargos más importantes y de mayor prestigio en el cabildo catedralicio. Dentro de las canojías, estaban los canónigos de oficios: el magistral, el doctoral, el lectoral y el penitenciario. Estaban también las canojías de merced o gracia, los cuales variaron en número en los diversos cabildos.<sup>74</sup> Por último, se encontraban los racioneros y medio racioneros, los cuales, en total, eran doce, seis y seis, respectivamente.<sup>75</sup> El Tercer Concilio Provincial Mexicano, resumió de la siguiente manera la conformación de los cabildos catedrales:

---

<sup>73</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 16, 22 de julio de 1820, fs. 206 v - 207 f.

<sup>74</sup> Carmen Castañeda señala, para el caso tapatío, lo siguiente: “El cabildo de Guadalajara tenía cuatro canojías de oficio y varias canojías de gracia o merced”. Carmen Castañeda, *op. cit.*, p. 306.

<sup>75</sup> Ana Carolina Ibarra, *op. cit.*, p. 40.



“debe haber cinco dignidades, a saber: deán, arcedeán, chantre, maestrescuela y tesorero, diez canónigos, y también seis racioneros y otros tantos medios racioneros”.<sup>76</sup>

Los prebendados eran, dentro de la estructura eclesiástica, personajes muy importantes. El mismo III Concilio Provincial Mexicano lo mencionaba: al hablar de “Reglas que deben observarse en orden a las precedencias”, aduce que al obispo se le debe guardar todo el honor posible, pero ello no implicaba menoscabar “en manera alguna la dignidad de los prebendados y de los cabildos, ni perjudica las facultades que les competen, sea por derecho, sea por costumbre”.<sup>77</sup> Y no era para menos. Debía guardárseles respeto, pues eran los prebendados los encargados de mantener, de cierta manera, “la devoción del pueblo cristiano”. Eran ellos, en sus respectivas catedrales, los líderes en el establecimiento de “un orden admirable en el culto divino, para que brille la maravillosa hermosura de la Iglesia militante, con la diversidad de ornato que le proporcione la diferencia de los oficios y ministerios que se advierten en ella”.<sup>78</sup> No era poca cosa dicha tarea. Por eso, los prebendados eran los mejor informados de todo aquello que tuviera que ver con el decoro, el embellecimiento y el buen funcionamiento de los Oficios Divinos, del coro, de los músicos y los cánticos. El Primer Concilio Provincial Mexicano, juzgaba tan importante la labor de estos personajes que buscó disciplinarlos y hacer que estuvieran cerca de sus respectivas iglesias catedrales: “ordenamos y mandamos que todos los prebendados presentados por su majestad que residen fuera de las iglesias catedrales, vengán a servir sus prebendas y residan en ellas en cada un año continuamente conforme a las erecciones”.<sup>79</sup> En el Tercer Concilio, continuaban instándolos a cumplir lo mejor posible su oficio.

Los canónigos novohispanos debían acudir a los sermones que se celebraran en la catedral donde estuvieran, so pena de multas. La asistencia era muy importante y, para ello, el mismo cabildo contaba con una persona encargada para vigilar a todos los canónigos, ya fueran de la condición que fueren. Era este singular personaje el

---

<sup>76</sup> “Estatutos ordenados por el Santo Concilio III Provincial Mexicano”, en Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *Concilios Provinciales Mexicanos. Época Colonial*, México, UNAM (edición en disco compacto), 2004, p. 39.

<sup>77</sup> “Tercer Concilio Provincial Mexicano”, en Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *op. cit.*, 2004, p. 77.

<sup>78</sup> *Ídem*, p. 141.

<sup>79</sup> “Primer Concilio Provincial Mexicano”, en Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *Concilios Provinciales Mexicanos. Época Colonial*, México, UNAM (edición en disco compacto), 2004, p. 74.

apuntador, el cual, en un cuaderno, tomaba nota de las asistencias y las faltas.<sup>80</sup> No se le podía separar del cargo sin una causa justa y creíble.<sup>81</sup>

Los canónigos tenían también el derecho de “vacaciones”, es decir, una “tregua a los continuos trabajos en que se ocupan”.<sup>82</sup> Durante dicho período (que podría ser de sesenta días), el vigilante de la catedral, es decir, el “apuntador”, no debía señalar las faltas del canónigo ausente. Los prebendados debían ser honrados y no podían, por ningún motivo, hacerse de objetos que fueran de la iglesia. Ésta era sagrada y sus pertenencias también. Ningún canónigo, por alta que fuere su dignidad, le estaba permitido extraer objeto alguno. Sólo se dejaba hacerlo cuando el obispo, la máxima autoridad de la diócesis, diera su aquiescencia.

Para 1771, se celebró el IV Concilio Provincial Mexicano. Éste nunca fue aprobado por el Papa ni por el rey; sin embargo, muestra mucho de la conflictividad del clero en el siglo XVIII, además de enseñarnos un sentimiento de “querer” normar la vida catedralicia más estrictamente. Los preceptos redactados en los artículos del concilio exhiben, de cierta manera, el ambiente que reinaba en aquella época. Las normas indican, invariablemente, situaciones que se buscaba combatir, unas, o reafirmar, otras. Por eso la importancia del IV Concilio Provincial Mexicano, a pesar de no haberse aprobado nunca.<sup>83</sup>

Dentro de los muchos apartados del concilio, se hizo un llamado fuerte a los integrantes de las iglesias catedrales para que realizaran bien sus labores, en especial el canto, su primigenia actividad. Se dijo “que las dignidades, canónigos, prebendados, beneficiados y ministros de las iglesias catedrales en todo y por todo observen los estatutos de sus erecciones y decretos de este sínodo, desterrando opiniones laxas perjudiciales con las que algunos dejan de residir, cumplir sus semanas en el altar mayor

---

<sup>80</sup> En el Archivo de Arzobispado de Guadalajara, se encuentran varios “cuadrantes del coro” (que elaboraba el apuntador), donde se apuntaba a todos los miembros del cabildo, además de músicos y demás trabajadores de la catedral. Archivo del Arzobispado de Guadalajara, *cuadrantes del coro*.

<sup>81</sup> El Tercer Concilio Provincial Mexicano mencionaba: “Con el designio de que aparezca claramente quiénes son los prebendados que no asisten a las horas canónicas ni cumplen con los oficios divinos, nómbrese por apuntador en cada catedral un sacerdote de acreditada fidelidad, el cual jure ante el obispo o su oficial, que desempeñará su encargo fiel y diligentemente, conservando con sumo cuidado el libro de sus apuntamientos, sin enseñarlo a nadie”. “Tercer Concilio Provincial Mexicano”, en Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *op. cit.*, p. 160.

<sup>82</sup> *Ídem*, p. 159.

<sup>83</sup> Francisco Javier Cervantes Bello, Silvia Marcela Cano Moreno y Ma. Isabel Sánchez Maldonado, indican que la intención del IV Concilio Prvincial Mexicano era “reformular diversos aspectos de la vida eclesiástica, arreglar ciertos ‘desórdenes’ de la vida del clero y sus fieles, así como exterminar lo que llamaban ‘doctrina relajadas’, asociadas a algunos pensadores jesuitas”. Francisco Javier Cervantes Bello, Silvia Marcela Cano Moreno y Ma. Isabel Sánchez Maldonado, “Estudio Introductorio. Cuarto concilio provincial mexicano”, en en Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *op. cit.*, p. 1.

y coro y cantar en éste, pues no se les da la renta para estar como estatuas, sino para hacer el oficio de ángeles cantando a Dios alabanzas”. Ello significaba que, a finales del siglo XVIII, se seguía insistiendo en el decoro y buen funcionamiento del canto, la música y la celebración de los oficios divinos.<sup>84</sup> Pero también nos muestra la significativa insistencia en el “buen” proceder de los canónigos, es decir, el cumplimiento de sus labores dentro de las catedrales. No debían, dentro de sus muchas actividades, descuidar una de las más importantes: orar, cantar, es decir, realizar los Oficios Divinos.

Para la época que nos interesa, segunda mitad del siglo XVIII, la jerarquía dentro era la siguiente. El pináculo, sin lugar a dudas, era el deán. Ello se notaba también en el sitio donde se colocaba en el coro: ocupaba la silla más importante de todo el cabildo, al lado del obispo (quien se instalaba en el mejor espacio del coro, el de mayor prestigio y jerarquía). Era el encargado principal del oficio divino. Debía presidir los actos capitulares, es decir, las juntas del cabildo. Las actas capitulares ponían especial énfasis en la jerarquía del deán. Cuando iniciaban en su redacción, se ponía el nombre de la ciudad en donde se establecía la catedral, la fecha y se decía: “Los señores muy ilustre venerable señor deán y cabildo”.<sup>85</sup> Es decir, la única dignidad que se menciona al iniciar el texto era el deán; los demás se mencionaban simplemente como “cabildo”: ahí entraban desde el chantre y el maestrescuela, hasta los racioneros o medios racioneros. Ahí notamos, sin lugar a dudas, la primacía del deán. Era, en sí, el puesto de mayor renombre e influencia en el cabildo catedral. Su lugar dentro del coro era al lado derecho del obispo, es decir, una de las posiciones más cercanas a la autoridad máxima en la diócesis. Todos los demás miembros buscaban, como un verdadero logro, el ascenso a dicha dignidad.

El segundo puesto dentro de la jerarquía capitular lo ocupaba el arcedaán. Carmen Castañeda describe sus funciones: “le correspondía el examen de los clérigos ordenados, visitar las parroquias, asistir a la recepción de las órdenes sagradas, dar posesión de prebendas y beneficios”.<sup>86</sup> El arcedaán solía ocupar un asiento al lado izquierdo del obispo. Cuando existía una ausencia del deán, el arcedaán regía y presidía las celebraciones capitulares. Era, digamos, “el segundo a bordo”.

---

<sup>84</sup> “Cuarto Concilio Provincial Mexicano”, en Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *op. cit.*, p. 190.

<sup>85</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 16, 27 de julio de 1820, fs. 206 v.

<sup>86</sup> Carmen Castañeda, *op. cit.*, p. 302.

Si seguimos en la jerarquía capitular, tenemos al chantre. A este personaje le daremos un poco más de atención en los subsiguientes capítulos, pues él era quien estaba más relacionado con la música en la catedral. Por ahora solamente mencionaremos que el chantre buscaba, por todos los medios, el buen funcionamiento, honor y decoro de los oficios divinos. Se encargaba de vigilar y estar enterado de los asuntos musicales, además de “escribir o hacer escribir la tabla o matrícula de cada semana, que todos han de observar, y lo que se ha de rezar”.<sup>87</sup> Es decir, su labor, aunque muchas veces se extendió y se bifurcó hacia otras actividades, estaba enteramente ligada al “ritual”. Su lugar en el coro de las catedrales era al lado derecho del deán. Cuando éste último estuviera ausente, y lo mismo sucediera con el arcedeán, el chantre sería quien rigiera y dirigiera las juntas capitulares.<sup>88</sup>

La siguiente dignidad en importancia era el maestrescuela. Como su nombre lo indica, era el encargado de la enseñanza. Tenía la “obligación de enseñar, por sí o por otro, la gramática a los clérigos y a los servidores de la iglesia y a todos los de la diócesis que quisieran oír las lecciones”.<sup>89</sup> Además de ello, el Tercer Concilio Provincial Mexicano le imponía al maestrescuela “que cuantas veces se le encomendare por el cabildo, anote y escriba en nombre del mismo cabildo cualesquiera letras o cartas, y las selle con el sello capitular acostumbrado, las que se han de guardar en una arca bajo de tres llaves”.<sup>90</sup> Su lugar en el coro era al lado izquierdo del arcedeán es decir, enfrente del chantre.

Como última dignidad se encontraba el tesorero. Era el encargado de los “haberes” de la catedral. En el Tercer Concilio Provincial Mexicano, se le asignaban el cuidado de las candelas y velas, además se indicaba “Reciba por inventario cualquiera relicarios, reliquias, ornamentos, oro, plata y otros bienes de la iglesia que andando el tiempo se compraren, restauraren o construyeren, expresando el peso, valor, disposición y cualidad de cada cosa que se le entregue”.<sup>91</sup> Su labor, más que de finanzas, era de resguardo de las propiedades de la catedral.<sup>92</sup> Ocupaba en el coro un lugar a la derecha del chantre.

---

<sup>87</sup> “Estatutos ordenados por el Santo Concilio III Provincial Mexicano”, en Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *op. cit.*, p. 32.

<sup>88</sup> *Ídem*, p. 31.

<sup>89</sup> Citado en Carmen Castañeda, *op. cit.*, p. 303.

<sup>90</sup> “Estatutos ordenados por el Santo Concilio III Provincial Mexicano”, en Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *op. cit.*, p. 33.

<sup>91</sup> *Ídem*, p. 35.

<sup>92</sup> Óscar Mazín menciona al respecto: “la tesorería era responsable de la custodia e inventario del tesoro litúrgico-artístico de la catedral”. Óscar Mazín [en colaboración con Marta Parada], *Archivo Capitular de*

En jerarquía, después de las dignidades estaban los canónigos. Notamos la importancia que tenía dentro del cabildo en su colocación en el coro: iban después de las dignidades, es decir, sentados (cinco) a la derecha del chantre y (otros cinco) a la izquierda del maestrescuela. El número de canónigos cambiaba de una catedral a otra; sin embargo, siempre existían canonjías de oficio y de gracia o merced. En el caso de Guadalajara, había cuatro canonjías de oficio y variaron en número las de gracia.

Se buscaba que los canónigos fueran aptos para las labores que desempeñarían, relacionadas éstas con cuestiones de estudio, ya fueran teológicas o jurídicas. Por ello, en el Tercer Concilio Provincial Mexicano, se instaba a que “los prelados cuiden diligentemente que, donde y cuando pueda cómodamente hacerse, una mitad de ellos [los canónigos] a lo menos sean doctores o maestros o licenciados en sagrada teología o en derecho canónico”.<sup>93</sup> Ello era entendible, pues las funciones a realizar por los canónigos así lo requerían.

Dentro de las canonjías de oficio, la más importante dentro de todas (aunque existía, entre estos puestos, cierta igualdad) era la del doctoral. Estaba encargado de “todos los asuntos litigiosos del cabildo”.<sup>94</sup> Generalmente, quien ocupaba dicho puesto tenía el cargo de doctor por alguna universidad aprobada. Ana Carolina Ibarra menciona que el doctoral “era un jurista, perito en derecho canónico y encargado de defender al cabildo en sus bienes, derechos y prerrogativas, dirigir negocios judiciales y emitir su parecer en todo asunto jurídico”.<sup>95</sup> Debido a estas labores, el canónigo doctoral también guardaba la llave de una caja donde se resguardaba el sello del cabildo.<sup>96</sup> Una de su misión era “dar dictamen recto a los negocios”.<sup>97</sup>

El canónigo lectoral concentraba la actividad de explicar y enseñar la Sagrada Escritura, por ello ciertas veces se le denominó “De Escritura”. Era “el biblista o encargado de explicar públicamente las lecturas de la Biblia o la doctrina católica”.<sup>98</sup> Existía también en las canonjías de oficio, el magistral, cuya labor principal era el predicar en las festividades principales. Se encargaba de los discursos y sermones y,

---

*Administración Diocesana, Valladolid-Morelia. Catálogo I*, Morelia, El Colegio de Michoacán / Gobierno del Estado de Michoacán, 1991, p. 19.

<sup>93</sup> “Estatutos ordenados por el Santo Concilio III Provincial Mexicano”, en Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *op. cit.*, p. 35.

<sup>94</sup> José Valadez, *Los cabildos y el servicio coral*, Morelia, Escuela Superior de Música Sagrada, 1945, p. 52.

<sup>95</sup> Ana Carolina Ibarra, *op. cit.*, p. 40.

<sup>96</sup> “Estatutos ordenados por el Santo Concilio III Provincial Mexicano”, en Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *op. cit.*, pp. 67-68.

<sup>97</sup> “Cuarto Concilio Provincial Mexicano”, en Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *op. cit.*, p. 209.

<sup>98</sup> Ana Carolina Ibarra, *op. cit.*, p. 40.

necesariamente, tenía que estar informado de los cánones y ser un conocedor de la Sagrada Escritura. Por último, se encontraba el canónigo penitenciario, quien era, en un sentido estricto, el encargado de oír las confesiones de los fieles y absolver los pecados. En pocas palabras, era el confesor del cabildo catedral, quien tenía como función ser el consultor de los problemas de conciencia.

Los racioneros y medios racioneros eran, dentro de la estructura del cabildo, los puestos más bajos. Se les había incluido en él desde la erección de la iglesia de México (y las demás de la Nueva España), cuando se estableció lo siguiente: “Queremos, además, y, por instancia y petición de su majestad, ordenamos que los racioneros tengan voz en el cabildo, juntamente con las dignidades y canónigos, tanto en las cosas espirituales como en las temporales, fuera de las elecciones, y otros casos prohibidos por el derecho, que sólo a las dignidades y canónigos pertenece”.<sup>99</sup> Su lugar en el coro demostraba su último lugar en la jerarquía principal de los cabildos catedrales. Ocupaban el espacio más alejado del obispo y de las dignidades. Ello nos indica que se encontraban más separados de los puntos de poder y jerarquía.

En las reglas que se dieron para la erección de la catedral de México, “la que es igual a las demás de la provincia”, establecidas desde principios de la época novohispana, indicaban la repartición entre los capitulares cuando “hayan crecido más los frutos, réditos y productos”. Ahí notamos la jerarquía dentro del cabildo, pues los puestos que mayores ingresos recibían anualmente eran los más altos en el escalafón. Veamos: al deán se le daban ciento cincuenta pesos; el arcediano, chantre, maestrescuela y tesorero (es decir, las demás dignidades) recibían ciento treinta pesos; a los canónigos, sin importar si eran de oficio o de gracia, se les repartía cien pesos; los racioneros tenían una renta de setenta pesos; y, los medio racioneros, tan sólo treinta y cinco pesos.<sup>100</sup> Estos estipendios variaron de una catedral a otra, sin embargo, nos indica que, desde la fundación de la iglesia catedral de México y de las demás existentes en la Nueva España, la jerarquía al interior del cabildo existía y fue fundamental para el funcionamiento de los cabildos catedrales.

Tanto las dignidades como los canónigos y los racioneros y medios racioneros, tenían la obligación de estar en la iglesia en donde tuvieran la prebenda. No podían ocupar dos cargos al mismo tiempo. Podrían salir por diversos motivos, ya fuera por un

---

<sup>99</sup> “Estatutos ordenados por el Santo Concilio III Provincial Mexicano”, en Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *op. cit.*, p. 21.

<sup>100</sup> *Ídem*, p. 16.

viaje importante, por enfermedad o por cualquier otro motivo, pero si éste no se justificaba, sufría la expulsión del cuerpo capitular. Así se estableció en los estatutos de la erección de la catedral de México que fueron aplicados por las demás iglesias catedrales. Uno de los artículos de dicho texto, rezaba:

[...] ordenamos que todos y cada uno de los dignidades, canónigos y racioneros de dicha nuestra iglesia catedral, tengan obligación de residir y servir en nuestra referida iglesia por ocho meses continuos o interpolados; de otro modo, nos o nuestros sucesores que por tiempo fueren, o el cabildo en sede vacante, llamando antes, y oyendo las causas que alegare el que haya faltado, y no siendo racionales y justas, estarán obligados a declarar vacante el personado, canonjía o ración, y a proveerlas con personas idóneas.<sup>101</sup>

Los capitulares tenían la obligación, sin duda, de estar en la iglesia catedral: era una de sus ocupaciones principales. Se debía asistir a las funciones solemnes, cantar misa, dirigir los oficios divinos, en fin, se necesitaba estar presente en las labores primigenias de los cabildos catedrales. Por ello la reglamentación y la insistencia. Era sin lugar a dudas de vital importancia que todos los miembros del cabildo estuvieran en las reuniones donde se decidía la vida interna (y externa) de la iglesia catedral.

### **El ascender dentro de la jerarquía capitular**

Cuando alguien ingresaba al cabildo o ascendía en su jerarquía interna, realizaba una “presentación” y el capítulo, encabezado por el obispo, daba paso a la “colación”, es decir, se confería canónicamente el beneficio. En el caso del cabildo catedralicio de Guadalajara, existen los documentos (no solamente las actas de cabildo, donde se menciona sucintamente el evento, sino las constancias en sí) de muchos ascensos y colocaciones de los beneficios eclesiásticos. Trataremos, en este pequeño apartado, de realizar algunas descripciones y reflexiones al respecto, pues son importantes para comprender de una manera más amplia el funcionamiento y la jerarquía de los cabildos catedrales.

En la mayoría de los documentos, el título era el siguiente: “Presentación, y colación dada al señor [el nombre de quien ascendía] de la [dignidad, canonjía, ración o media ración] de esta santa iglesia catedral, que vacó por muerte del [nombre de la

---

<sup>101</sup> *Ídem*, pp. 16-17.

persona que deja el puesto, ya fuera por un ascenso a otro puesto o por muerte, renuncia o algún otro motivo]”.<sup>102</sup> El documento iniciaba con una presentación en donde el solicitante informaba al obispo que, debido a una real cédula concediendo el cargo, se presentaba y pedía le adjudicara el puesto referido. Posteriormente, un escrito firmado por el obispo, describía que éste le daba posesión de su cargo a la persona solicitante. Al final de dicho documento, se transcribía la cédula real, la cual, en su original, quedaba en posesión del solicitante.

A través de estos documentos, podemos encontrar fácilmente la jerarquía del cabildo catedralicio y, especialmente, es posible visualizar las *tendencias hacia el ascenso*, es decir, desde cuál y hacia cuál puesto generalmente se escalaba. Lo que hemos encontrado es que, dentro de las dignidades, los ascensos eran muy estables, es decir, no encontramos ningún canónigo que se promoviera a deán, arcedeán o chantre. A esos puestos se llegaba por vía de maestrescuela o tesorero. A deán la mayoría de las veces (casi una regla) se ascendía a través de poseer ya la dignidad de arcedeán. Por ejemplo, en 1772, el doctor Balthasar Colomo, arcediano, pidió la dignidad de deán. El título del documento es el siguiente: “Presentación y colación dada al señor doctor don Balthasar Colomo de la dignidad de deán de esta santa iglesia catedral, que vacó por muerte del señor doctor don Ginés Gómez de Parada”.<sup>103</sup> A su vez, a arcedeán se escalaba a través de la posición de chantre. En 1777 el doctor don Agustín Velásquez de Loera (que antes de ser chantre se había desempeñado como tesorero) pidió su ascenso de chantre a arcedeán y rápidamente se le concedió.<sup>104</sup>

Podemos establecer, para el caso de Guadalajara, que a las dos primeras dignidades, es decir, a deán y arcedeán, se ascendía invariablemente de las dignidades inmediatamente inferiores. A deán se subía desde arcedeán; a arcedeán, de la de chantre. Cuando se buscaba escalar a chantre, podía el solicitante provenir de la dignidad de maestrescuela o de tesorero. Muy raras veces este orden cambió.

Ahora bien, ¿cómo se ascendía a las dignidades de maestrescuela o tesorero? Lo más común para ocupar una prebenda de maestrescuela era a través de tener una de tesorero. A esta última dignidad se ascendía generalmente a través de poseer una canojía magistral. Para ocupar una canojía magistral, se ascendía a través de poseer

---

<sup>102</sup> Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara [AHAG], sección Gobierno, serie Cabildo / Canonjías, años 1665-1779. Número de expedientes: 7, caja número 1.

<sup>103</sup> *Ídem*.

<sup>104</sup> AHAG, sección Gobierno, serie Cabildo / Canonjías, años 1665-1779. Número de expedientes: 7, cajas número 1 y 2.



una canonjía lectoral o de penitenciario. A éstas se subía a través de una canonjía de merced, aunque hubo casos en que se podía ascender directamente a través de una ración. A canónigo de merced se subía a través de una ración, y a ésta última, a través de una media ración. Para ocupar una media ración se podía entrar desde distintos puestos eclesiásticos, especialmente párrocos. Debe tomarse en cuenta que ingresar a medio racionero era ingresar, en sí, al cabildo catedral.

Tenemos casos esclarecedores de la tendencia del ascenso en el cabildo catedralicio tapatío. Por ejemplo, en 1790, José Apolinario Vizcarra del Castillo, ocupaba una media ración. Para 1795, se encontraba ya en posesión de una ración. Igual sucede con Juan María Velázquez y Delgado, que en 1798 ocupaba una media ración, y prontamente se hizo de una ración completa. José Simeón de Uría Berrueco era canónigo de gracia en 1804, poco después se le dio una canonjía de penitenciario (o de oficio).<sup>105</sup> Es decir, el ascenso dentro del cabildo era una constante. Se buscaba hacer una carrera dentro de él y, en el pináculo de la jerarquía, se encontraba el deán.

Cuando existía la muerte de un prebendado (es decir, un puesto superior), es decir, cuando fallecía el deán o el arcedeán, acaecía un juego de ascensos. Para explicar mejor este fenómeno, pondremos un ejemplo. Debido a la muerte del deán de la catedral, doctor don Salvador Roca y Guzmán, queda vacante el deanato. A partir de ello, se da un “ascenso en cadena”. El 10 de julio el arcedeán, Pedro Díaz Escandón, escala a la prebenda de deán y, el entonces chantre, Manuel Esteban Gutiérrez, a la de arcedeán. Trece días después, Juan José Moreno, a la sazón maestrescuela, asciende a la dignidad de chantre; por su parte, el tesorero, José María Gómez y Villaseñor, se hace de la prebenda de maestrescuela. Es decir, por la vacante del pináculo de la pirámide jerárquica, se produce un fenómeno de ascenso generalizado. Se abre campo para que se escale un puesto, no solamente en las dignidades, sino en las demás canonjías y en las raciones y medias raciones.<sup>106</sup>

Muchos aprovecharon estos ascensos en cadena. Tenemos el caso de Manuel Esteban Gutiérrez, quien desde una canonjía de gracias pudo ascender y forjar una carrera al interior del cabildo catedralicio. Era canónigo de gracia. De ahí ascendió, en 1779, hasta una de oficio, que fue la de lectoral. Para 1787, se convirtió en tesorero, es decir, había conseguido una dignidad. De ahí, sus escalas fueron a maestrescuela,

---

<sup>105</sup> Carmen Castañeda, *op. cit.*, pp. 313-320.

<sup>106</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 15, 27 de julio de 1804, fs. 211f, - 213f

chantre y, por último, como ya se mencionó, a arcedeán, la segunda dignidad en importancia. Dicho puesto que ocupó hasta 1818.

Podemos establecer, para el caso tapatío de la segunda mitad del siglo XVIII, que dentro de las dignidades, los ascensos eran a los puestos inmediatamente superiores. Para el caso de las canonjías de oficio, se escalaba desde las mismas canonjías de oficio o desde las de gracia. Inclusive se podía ascender desde las raciones. Para las canonjías de gracias, se podía ascender desde racioneros o medios racioneros. Es decir, existía la posibilidad de subir dentro de la estructura del cabildo, pero dichos ascensos tenían reglas (no escritas) que se respetaban y que confirmaba la jerarquía. Cuando no se llevaban a cabo, surgían las inconformidades dentro del grupo mismo, como se mencionó con el caso de un medio racionero, María de la Riva y Rada, quien quiso escalar directamente hasta ser maestrescuela: la mayoría de los capitulares se negó a dicho ascenso por los problemas que traería “la infracción de la escala”.<sup>107</sup>

### **Jerarquía y ritualidad: tomando posesión del cargo**

La jerarquía tomaba proporciones de ritualidad cuando se recibía una prebenda, es decir, cuando se tomaba posesión de ella, ya fuera por ascenso o por ingreso al cabildo. En los estatutos establecidos durante el III Concilio Provincial Mexicano se especificaba: “Cuando alguna dignidad, canónigo o racionero tenga presentación de su real majestad [...] y solicitare ser admitido, el deán, si estuviera en la ciudad, y sino el presidente del coro, mande citar un día antes a los capitulares, para dar posesión de su prebenda a la persona que la pide”.<sup>108</sup> Era importante que el cabildo estuviera reunido para dar la posesión, la cual se transformaba en una especie de ritual donde se observaban muy bien las jerarquías dentro del cabildo catedralicio.

Como ya se mencionó, existen los documentos sobre las colaciones de la mayoría de las dignidades, canónigos, raciones y medias raciones de la catedral de Guadalajara. Intentaremos analizar uno de ellas, la que versa sobre el ascenso a la chantría de Juan Bautista Farías. En este caso, existe una cuestión a tomar en cuenta: Bautista Farías no asciende de la dignidad de maestrescuela a la de chantre, sino que da

---

<sup>107</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 16, 22 de julio de 1820, fs. 206 v - 207 f.

<sup>108</sup> “Estatutos ordenados por el Santo Concilio III Provincial Mexicano”, en Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *op. cit.*, p. 37.

el salto desde la dignidad de tesorero, un caso atípico, porque para tener el puesto de chantre generalmente se tenía que haber pasado por el de maestrescuela.

En principio, la persona, ya con la cédula real donde se especificaba que el rey había otorgado la prebenda, pedía (se presentaba) ante el cabildo y suplicaba al mismo de la siguiente manera: “se sirva conferirme la colación y canónica institución de la expresada chantría, mandando se libre el despacho correspondiente para que se me dé la posesión en la forma acostumbrada”.<sup>109</sup> Posteriormente, el obispo, presente en el acto, después de ver la cédula del solicitante, procedía a lo siguiente:

la tomó en sus manos, la besó y puso sobre su corona con el acatamiento debido a [ser] carta de nuestro rey y señor que Dios guarde, y para su cumplimiento, admitiendo como su señoría ilustrísima admitió [el obispo] la renuncia que dicho señor hace en toda forma de la expresada dignidad de tesorero que ha obtenido, mandó que dicho señor doctor don Juan Bautista Farías compareciese a hacer el juramente, y profesión de la fe en la forma acostumbrada, y a recibir la colación y canónica institución de la expresada dignidad de chantre.<sup>110</sup>

Notamos claramente la jerarquía: de un lado, la presencia del rey a través de un escrito. A él se debía guardar reverencia y por eso el obispo, viendo la cédula, la tomaba y la besaba, *con el acatamiento debido a carta de nuestro rey*. Posteriormente, el solicitante debía presentar todos los documentos y se realizaba un examen de ellos. Debía, además, cubrir la media anata. Los oficiales de la real hacienda necesitaban mandar una certificación al cabildo para comprobar estuvieran en regla las obligaciones del solicitante.

Cuando ya estaba todo aprobado por parte del cabildo y se comprobaba que no hubiera ningún impedimento para ocupar el cargo, se daba el juramento del solicitante de la siguiente manera: “estando presente hincado de rodillas, puestas las manos sobre los Santos Evangelios, hizo dicho juramento”. Después se le daba la colación “por imposición de un bonete que le pusimos sobre la cabeza, en señal de posesión”.<sup>111</sup> Ese era, por general, el procedimiento para la posesión de una dignidad o canonjía.

Dicho ritual se había establecido en los estatutos del III Concilio Provincial Mexicano en el apartado “De la forma que ha de tenerse en admitir a la posesión a los

---

<sup>109</sup> AHAG, sección Gobierno, serie Cabildo / Canonjías, años 1665-1779. Número de expedientes: 7, caja número 1.

<sup>110</sup> *Ídem*.

<sup>111</sup> *Ídem*.

prebendados”. En siete secciones se especifica, detenidamente, el procedimiento. Cuando el nuevo miembro del cabildo (o en ascenso obtenido) lograba la posesión, se le llevaba a la silla que le correspondería en el coro de la catedral. Ello era una especie de posesión de poder, porque el asiento en el coro era en sí la posesión del puesto que había solicitado.<sup>112</sup>

¿Cuál era el tratamiento a un superior dentro del cabildo? ¿Cómo se debía ascender a un puesto y bajo qué formalidades y ritualidades? ¿Cómo debía expresarse el solicitante ante las autoridades? Para responder dichas preguntas, es conveniente citar el inicio de un texto donde Balthasar Colomo pidió ser nombrado deán de la catedral:

Ante su señoría ilustrísima y reverendísima el señor maestro don Fray Antonio Alcalde del sagrado orden de predicadores, obispo de Guadalajara, Nuevo reino de la Galicia, y de León del consejo de su majestad, mi señor. Compareció el señor doctor don Balthasar Colomo, arcediano de esta santa iglesia catedral contenido en la real cédula de presentación que en el escrito antecedente se refiere, y tiene presentada para su promoción a la dignidad de deán que se halla vaca en esta santa iglesia por muerte del señor doctor don Ginés Gómez de Parada. Y vista por su señoría ilustrísima la dicha real cédula, la tomó en sus manos, besó y puso sobre su corona con el acatamiento debido a carta de nuestro rey, y señor natural que Dios guarde; y para su cumplimiento mandó, admitiendo como desde luego admite, la renuncia que dicho señor hace en toda forma de la dignidad de arcediano que obtiene en esta santa iglesia. Mandó su señoría ilustrísima que compareciese a recibir la colación, y canónica institución del expresado deanato a que es presentado, atento a constar por la certificación exhibida haber enterado a su satisfacción de los oficiales reales de la real hacienda y caja de esta corte el real derecho de mesada, y su conducción y habiendo comparecido luego in continenti estando su señoría ilustrísima sentado en una silla en el oratorio de este palacio episcopal, y dicho señor doctor don Balthasar Colomo hincado de rodillas y habiendo hecho antes la profesión de nuestra santa fe católica, y juramento acostumbrado sobre los santos Evangelios, le dio su señoría ilustrísima la colación y canónica institución de la expresada dignidad de deán de esta santa iglesia catedral, poniéndole un bonete en la cabeza en señal de posesión; y mandó su señoría ilustrísima se libre despacho para que se le dé en la forma ordinaria y que quedando testimonio de él, y de la dicha real cédula y certificación a continuación de este auto se le

---

<sup>112</sup> “Estatutos ordenados por el Santo Concilio III Provincial Mexicano”, en Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *op. cit.*, p. 38.

devuelva todo original para los efectos que le importen; y lo firmó su señoría ilustrísima y dicho señor doctor don Colomo.<sup>113</sup>

¿Qué observamos en el texto transcrito? La jerarquía, en principio, del obispo. Él, ante todo, era la autoridad principal en la diócesis y a quien se le debía rendir pleitesía. Daba la aquiescencia para la colación y posesión de la mayor y más importante dignidad del cabildo: el deanato. Pero, arriba de dicha jerarquía se encontraba el rey. Es decir, observamos claramente las jerarquías dentro de la iglesia novohispana: el rey como patrón, como defensor y como quien otorga o puede quitar: él da la cédula para la posesión y dice quién y quién no. Sin embargo, su autoridad se ve menguada por la distancia. Está lejos para imponer su presencia. Quizá por ello la autoridad real es respetada y poco manipulada. La lejanía lo hace siempre autoridad, siempre ser algo superior, algo lejano, algo que no está y que, pese a ello, se debe respetar. Por eso el obispo besaba la carta del rey (significante de su existencia y su alta jerarquía) y por eso la ponía *sobre su corona con el acatamiento debido a carta de nuestro rey, y señor natural que Dios guarde*.

Autoridad lejana, autoridad cercana. Presente por el papel, por la palabra. En la arquidiócesis y al interior del cabildo, el obispo era la primacía (a pesar de conflictos que pudieron haber surgido) y, abajo de él, con autonomía respecto al cabildo, el deán. Las colaciones y posesiones de dignidades, canónjías o raciones, siempre nos llevan a encontrar la jerarquía, la ritualidad y la importancia de los ascensos o ingreso al cabildo.

La jerarquía, para continuar siendo jerarquía, necesitaba estar establecida y no perderse en el olvido. Era, para el cabildo, una de sus principales necesidades el establecer ritualidad y mostrar la jerarquía dentro del cabildo. Por eso, siempre se insistió en la continuidad de las ceremonias como las anteriormente citadas. Los Estatutos del III Concilio Provincial Mexicano lo recalcan cuando mencionaban que convenía “mucho que los prebendados estén muy bien instruidos, principalmente en aquellas cosas que corresponden al ministerio del culto divino y al servicio de sus prebendas”<sup>114</sup> Al mismo tiempo, se castigaba la falta de respeto a una autoridad y, en especial, cuando fuera dentro del coro, es decir, cuando se daba el culto divino. Existen en las actas de cabildo de la catedral de Guadalajara muchos ejemplos de estos castigos.

---

<sup>113</sup> AHAG, sección Gobierno, serie Cabildo / Canonjías, años 1665-1779. Número de expedientes: 7, caja número 1.

<sup>114</sup> “Estatutos ordenados por el Santo Concilio III Provincial Mexicano”, en Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *op. cit.*, p. 41.

Los mismos estatutos citados hablan ya de ello: que todos los beneficiados, capellanes, cantores y ministros del coro, de cualquier estado o condición que sean, obedezcan sin excusa ni repugnancia alguna al presidente en aquellas cosas que mandare acerca de los divinos oficios”.<sup>115</sup> Es decir, la jerarquía y la autoridad se debían respetar y, por supuesto, el rezo, el canto, el ritual.

Era tan importante la jerarquía y el buen funcionamiento del culto divino que, en 1789, se dio en el cabildo catedralicio de Guadalajara una nutrida discusión sobre si los medios racioneros debían cantar misas cuando los racioneros estuvieran enfermos y cómo debían de hacerlo. Hubo necesidad, para establecer de manera óptima la jerarquía, de solicitar a la catedral de la ciudad de México “una relación certificada, de la práctica, o método que se ha observado en aquella Santa Iglesia por los señores medios racioneros para cantar los Evangelios y demás oficios propios de los señores racioneros, cuando éstos han faltado enteramente”.<sup>116</sup> Notamos la importancia que tenía, para el cabildo y sus miembros, respetar la forma en cómo debía llevarse a cabo el ritual y respetarse la jerarquía pues, después de haber aceptado que los medios racioneros cantaran los Evangelios en ausencia de los racioneros, cuando le tocara al más bajo de los medios racioneros cantar el Evangelio y la celebración fuera de los más importantes y solemnes, el cabildo establecía su poder y perpetuaba la jerarquía arguyendo: “que en caso de que a el menos antiguo [de los medios racioneros] le toque por este turno [de antiguo a nuevo, según el ingreso al cabildo] el acto más digno, éste lo ceda al más antiguo apuntándose en el cuadrante el vestuario según corresponda por el expresado turno”.<sup>117</sup> Es decir, la jerarquía no era un asunto baladí, era una cuestión imprescindible.

No cabe duda que la jerarquía y la ritualidad eran elementos de vital importancia en las celebraciones del cabildo catedral de la ciudad de Guadalajara. En el siguiente capítulo veremos cómo, para llevar a buen fin dichos elementos, se estableció un complejo y bien cuidado sistema musical y de canto. Es decir, comenzaremos a tratar el tema de la música, los músicos y su papel en la catedral de Guadalajara.

---

<sup>115</sup> *Ídem*, p. 45.

<sup>116</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 17 de febrero de 1789, fs. 66v.

<sup>117</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 28 de abril de 1789, fs. 77v-78f.

# **CAPÍTULO II**

**Los músicos: un mundo de ascensos, jerarquías y cultura compartida**

## Capítulo II

### Los músicos: un mundo de ascensos, jerarquías y cultura compartida

La música y los músicos, las relaciones de éstos al interior –sus compañeros en la catedral– y hacia afuera –la vida cotidiana en el cabildo–, son algunos de los puntos que trataremos en este capítulo. Nuestro interés es descubrir si existió una cultura específica (grupal) interna entre los músicos de la catedral tapatía. ¿Por qué sugerimos eso? Abundemos un poco más: en cualquier actividad, hoy en día o en el pasado, las personas dedicadas a ella tienen rasgos en común que devienen por la aplicación en el oficio mismo. Por eso hablamos de “médicos”, “literatos”, “pediatras” o “historiadores”, entre muchos otros casos y por eso los identificamos de los demás; por eso cuando hablamos de “los médicos” los singularizamos y los diferenciamos, por ejemplo, de “los economistas”. Al interior de cada actividad hay vasos comunicantes, experiencias compartidas, conocimientos que abrazan a cada uno de sus integrantes. En términos generales, tienen un lenguaje común y, muchas veces, una visión del mundo muy parecida, cercana. Por eso existen las jergas o, en su caso, las jerigonzas. Por eso hay coloquios y congresos de médicos o de antropólogos y por eso, en la actualidad, miles de páginas se dedican a campos de estudio en específico, a la búsqueda de conocimiento entre “colegas” o “amigos”. Ahora bien, ¿acaso en el siglo XVIII existió ese ambiente de rasgos conocidos dentro del grupo de los músicos que tocaban en la catedral de Guadalajara? Ésta será una de las preguntas rectoras que trataremos de responder.

Antes de iniciar estas reflexiones, es necesario conocer cómo se conformaban los músicos, es decir, ¿cuáles eran sus maneras de establecerse adentro de la catedral: en la capilla musical? ¿Existían jerarquías? ¿Cuáles eran las funciones, por ejemplo, del maestro de capilla? ¿Cómo se ingresaba a la catedral a tocar un instrumento? ¿Cuáles eran los requisitos para acceder a la capilla musical? ¿Los músicos practicaban algún oficio más? Trataremos de contestar estas preguntas a través de los documentos encontrados.

### Los músicos en los albores de la época colonial

La música estuvo presente en México desde antes de los tiempos novohispanos: existía en la época precolombina; con la llegada de los españoles y la conquista hispánica esa



tradición se mezcló con la española venida de allende el mar. Robert Stevenson, un referente en la historia de la música en el mundo hispánico, indica que inmediatamente después de la llegada del primer obispo a la Nueva España se inició una labor de conversión donde la música jugaba un papel preponderante, a la par del teatro y de otras manifestaciones artísticas como la danza.<sup>1</sup> La música era un complemento de aquellas monumentales edificaciones religiosas de piedra; la labor principal (el objetivo) era evangelizar, hacer un complejo sistema donde el indio recibiera, a través de la imagen y el sonido, las enseñanzas necesarias para su catequización. Así lo entendió Robert Ricard cuando mencionó: “Las mismas razones del apostolado litúrgico que movieron a los religiosos a construir bellas y amplias iglesias, a ajuarearlas con lujo y ostentación, los llevaron también a rodear de la más solemne pompa la celebración de la misa y los demás oficios divinos”.<sup>2</sup> La esperanza y el tesón de la evangelización se observaba en el ritual, en un mundo donde el ambiente ayudara a la conversión del profano. Ésa era la labor fundamental en los albores de la Nueva España y así lo comprendieron bien los misioneros y, posteriormente, los obispos y clérigos. Como lo diría Alejo Carpentier: “terminada la lucha de los cuerpos, iniciábase la lucha de los signos”.<sup>3</sup>

Para la iglesia, asistir a misa y “mostrar” las leyes de Dios a través del sermón y la música eran muy importantes, elementos imprescindibles. Por eso en el Primer Concilio Provincial Mexicano quedó establecido “que los predicadores y curas de aquí [en] adelante sean diligentes en amonestar a sus parroquianos, que vayan los domingos y fiestas de guardar a oír misa mayor enteramente”. Esta regla estaba enfocada a los españoles, pues muchos no asistían a escuchar misa y eso era un mal ejemplo para los “indios recién convertidos”.<sup>4</sup> La importancia de la música dentro del enramado catequístico y de la evangelización misma, no se puede negar: era parte o complemento del “teatro edificante”, de la danza y de los sermones; era un instrumento más que, sin embargo, también tenía a sus artífices. Así como el teatro contó con actores y la danza con bailarines, la música no podía existir sin los músicos.

---

<sup>1</sup> Robert Stevenson, *Music in Mexico. A historical survey*, New York, Thomas Y. Crowell Company, 1952, p. 51. Véase al respecto de la danza y el teatro a José Rojas Garcidueñas, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, Secretaría de Educación Pública (Colección SEPSETENTAS, núm. 101), 1973, 191 pp. Maya Ramos Smith, *La danza en México durante la época colonial*, CONACULTA / Alianza Editorial Mexicana (Colección Los Noventas, núm. 19), 1990, pp. 19-34.

<sup>2</sup> Robert Ricard, *La conquista espiritual de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 282.

<sup>3</sup> Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica (Colección Popular, núm. 109), 1972, p. 17.

<sup>4</sup> “Santo Concilio I Provincial Mexicano”, en Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *Concilios Provinciales Mexicanos. Época Colonial*, México, UNAM (edición en disco compacto), 2004, p. 25.

Robert Ricard también nos muestra cómo, al finalizar la conquista y llegar el proceso de evangelización, muchos aborígenes fueron incluidos en las tareas musicales, coincidiendo con los venidos de España. Es ahí donde se mezclan ambas corrientes musicales y se comienza a dar el mestizaje y el sincretismo. Ya Robert Stevenson había mencionado que con Cortés venían cantantes e instrumentistas; es decir, llegaban desde España visiones de la música y de lo que debería ser el canto. Por su parte, Ricard argumenta: “Las ceremonias del culto eran casi siempre acompañadas de música y canto. Los indios entonaban generalmente canto llano, ya con acompañamiento de órgano, ya con el de diversos instrumentos, y sus coros, dicen los cronistas [Motolinía en especial], hubiera podido competir ventajosamente con los de las iglesias de España”.<sup>5</sup>

La conquista y la posterior evangelización no solamente “mostró” a los indígenas la música, sino que también la inculcó, le dio fuerza y ello se llevó a cabo a través de escuelas. En éstas, destinadas a la educación de los aborígenes (y, por supuesto, para que los educados ahí tuvieran la voz de mando entre los demás indígenas), se enseñó música. Lourdes Turrent menciona: “En las escuelas anexas a los monasterios, los naturales aprendieron y se convirtieron en ‘músicos de canto llano y de canto de órgano’”.<sup>6</sup> Es decir, durante el siglo XVI, la música sirvió como un vínculo entre culturas: la española y la indígena.

### **La música en las catedrales**

Como complemento de la actividad sacra, la música tenía su escenario más digno y mejor dotado en las catedrales que se iban fundando en la Nueva España. El establecimiento de catedrales no fue fácil: muchas de ellas cambiaron de sede física. La de Guadalajara primero se estableció en Compostela y después en la actual Guadalajara; la de Morelia se inició en Pátzcuaro hasta terminar en Valladolid. Es decir, no era tarea fácil iniciar la labor de una catedral; existían problemas para la edificación del templo y también para recolectar los diezmos. Pero, a pesar de ello, la música siempre significó un importante complemento en las labores de los canónigos y de las catedrales. Jesús Estrada nos muestra este proceso en la de México: “Es claro que el venerable cuerpo [al iniciar su labor, en 1528] se ocupó en organizar sus funciones prescritas en las leyes

---

<sup>5</sup> Robert Ricard, *op. cit.*, p.283; Robert Stevenson, *op. cit.*, p. 52

<sup>6</sup> Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 148.

eclesiásticas, antes de ocuparse de los nombramientos de músicos y cantores que tendrían que formar el coro de dicha iglesia; sin embargo, se tiene por seguro que antes de 1538 ya habían sido seleccionados algunos elementos músicos para desempeñar las funciones sagradas”.<sup>7</sup> Es decir, no era asunto baladí el establecer la musicalidad en las iglesias catedrales de la Nueva España.

En la catedral de México tenemos, por ejemplo, la insistencia por conseguir todo lo necesario para el buen funcionamiento de la música. El primero de marzo de 1536 se le ordenó a Cristóbal de Campaya, en un viaje hecho a España, conseguir todo lo necesario para imponer la sonoridad ritual en la catedral. El lugar que visitó Campaya fue Sevilla, pues era esta ciudad uno de los centros más importantes de actividad musical sacra en todo España.<sup>8</sup> Las indicaciones eran las siguientes: “ha de preguntar, en la iglesia mayor de Sevilla, por Peña, el benemérito y cantor, y darle la carta que para él lleva del cabildo, y que le busque los libros siguientes: primeramente una regla de pergamino -que sea muy buena, de las nuevas- y también un capitulario y un oficio natural diurno y un dominical”.<sup>9</sup> Y así lo hizo. Compró libros, sacó copias de reglamentos de coro, observó cuáles eran los salarios de los organistas y del pertiguero, así como información sobre la manera de educar a los mozos de coro.<sup>10</sup>

Conforme el tiempo avanzaba, las catedrales se edificaban y después se embellecían. El proceso de desarrollo de la importancia del cabildo en la Nueva España conllevó el esplendor catedralicio relativo al embellecimiento del templo así como la mejor formación de los músicos y el mayor lucimiento en las celebraciones, fueran éstas cotidianas o no. Durante el siglo XVII, que podríamos llamar de consolidación, existió ya una fuerte presencia musical en las catedrales.<sup>11</sup> Había músicos, cantores y los canónigos, en sus asuntos no escatimaban en poner atención a la música. Igualmente,

---

<sup>7</sup> Jesús Estrada, *Música y músicos de la época colonial*, México, Secretaría de Educación Pública (colección SEPSETENTAS, núm. 95), 1973, p. 25.

<sup>8</sup> Según Gustavo Mauleón, Sevilla era el centro musical más importante de toda España: “los usos y el repertorio musical provenía directamente de España, especialmente de Sevilla; a finales del siglo XV y principios del XVI (épocas de los reyes católicos Fernando e Isabel), la catedral de Sevilla contaba con los más grandes músicos del momento: Francisco de Peñalosa, Francisco de la Torre y Pedro Escobedo”. Gustavo Mauleón, *Música en el virreinato de la Nueva España. Siglos XVI y XVII*, Puebla, Universidad Iberoamericana / Lupus Inquisitor, 1995, p. 99.

<sup>9</sup> Archivo del Cabildo Catedral de México [ACCM], *Libros de cabildo*, núm. 1, 1 de febrero de 1536, fs. 3f.

<sup>10</sup> ACCM, *Libros de cabildo*, núm. 1, 1 de febrero de 1536 y 26 de octubre de 1538, fs. 3v-8f.

<sup>11</sup> Óscar Mazín tiene una clasificación especial para el desarrollo de la catedral de Valladolid, en la cual abarca los orígenes y la consolidación del cabildo catedral desde 1580 hasta 1666. Óscar Mazín, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1996, 47-192.

los músicos de las catedrales ya estaban instalados en ellas y se sabían partícipes del esplendor catedralicio.

Durante la segunda mitad del siglo XVI y todo el XVII, la organización de los músicos se fue consolidando al interior de la catedral. Debemos recordar que las catedrales enfrentaron muchos problemas para tener a todos sus capitulares y para formar un cuerpo completo y amplio. La escasez de recursos afectó en algunos lugares de manera determinante. Con los músicos sucedía exactamente lo mismo: mientras mejor dotada y más rica fuera la catedral, mayores beneficios tenían los músicos y era mejor el esplendor y la belleza en las funciones musicales y de canto.

La construcción de la catedral de Guadalajara comenzó alrededor de 1568, pero no quedó terminada hasta mediados del siglo XVIII, y siguió durante buena parte del XIX, con cambios importantes, especialmente en sus torres.<sup>12</sup> Lo que nos interesa señalar es cómo, durante los dos primeros siglos de la Nueva España, la conformación de las catedrales se fue consolidando y, conforme ello se hacía, el grupo de músicos también se unía. Ya principios del siglo XVII existen documentos que nos muestran una organización de músicos al interior de las catedrales. En la ciudad de México, por ejemplo, en abril de 1626 se establecieron los salarios de los músicos.<sup>13</sup> Es decir, la música cobraba fuerza al interior de las catedrales, y los músicos fueron parte importante, fundamental, de los oficios divinos; razón por la cual no se les puede omitir en cualquier estudio que se haga sobre las catedrales y su historia.

La música era cotidiana para los miembros del cabildo, incluso se podría decir que no pocos canónigos conocían los fundamentos musicales y eran muy propensos a tomar algún instrumentos o cantar. En el III Concilio Provincial Mexicano se dio una regla muy esclarecedora sobre este asunto, que no solamente iba dirigido a los canónigos, sino a todos los sacerdotes: “Tampoco han de salir a la calle de noche con traje secular, *ni pasearse durante ella con instrumentos de música*, ni aun entrar en casas sospechosas [el subrayado es nuestro]”.<sup>14</sup> Es decir, era común en buena parte de los miembros del clero establecer contacto con algunos instrumentos musicales, pues la música, sin lugar a dudas, era indisociable de los oficios divinos.

---

<sup>12</sup> Héctor Antonio Martínez, *La catedral de Guadalajara*, Guadalajara, edición del autor, 1992, pp. 11-44.

<sup>13</sup> El texto señala: “Cantores y sus salarios -El licenciado Sebastián Ramírez ha de ganar doscientos pesos de salario por músico. 200 pesos -El licenciado Nicolás Crespo ha de ganar cien pesos por músico. 100 pesos...” ACCM, *Libros de cabildo*, núm. 8, 28 de abril de 1626, fs. 24v.

<sup>14</sup> “Concilio III Provincial Mexicano”, en Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *op. cit.*, México, UNAM (edición en disco compacto), 2004, p. 152.

En el siglo XVII las capillas musicales de las catedrales estaban, de cierta manera, ya conformadas. Algunas veces no se llenaban todas las plazas (cosa que sucedía incluso en la centuria dieciochesca), otras quedaban vacantes y, como existían elementos prescindibles, tardaban buen tiempo en ser nuevamente ocupadas. Pero, en términos generales, en las catedrales más importantes de la Nueva España (como sería la de México, Puebla, Valladolid y Guadalajara), la cantidad de los músicos estaba casi completa. Gustavo Mauleón nos comenta para el caso de Puebla: “La capilla musical poblana del siglo XVII es, sin duda, el prototipo de la capilla musical novohispana”. No dudemos que en México, Valladolid y Guadalajara las cuestiones musicales también estaban perfilándose hacia el embellecimiento y el orden.

Una de las funciones más importantes de los cabildos catedrales era la celebración de los oficios divinos. En éstos, se debía buscar la magnificencia; era un imperativo mantener el orden tanto de los capitulares como de los músicos y demás ayudantes, como serían los capellanes de coros y otros cantantes. El III Concilio Provincial había establecido con exactitud la necesidad de tener oficios divinos de calidad y con el mayor lucimiento artístico y de fe:

Atendiendo a que el medio más eficaz que puede aprovecharse con mejor éxito para mantener la devoción del pueblo cristiano, es establecer un orden admirable en el culto divino, para que brille la maravillosa hermosura de la Iglesia militante, con la diversidad de ornato que le proporcione la diferencia de los oficios y ministerios que se advierten en ella, se ha considerado necesario que se procure con sumo cuidado no se altere en manera alguna esta divina armonía, sino que, por el contrario, llenen cumplidamente todos los prebendados y beneficiados las funciones propias del cargo que se les ha conferido, en cuya virtud gozan del beneficio que se les concede.<sup>15</sup>

La música, siendo una parte fundamental en el oficio divino, no podría ser un elemento menor; tenía que dársele el mayor esmero y los cabildos trataron de hacerlo, contratando a músicos capaces y estableciendo mecanismos de enseñanza y de práctica para los nuevos valores musicales. Muchas veces surgían conflictos entre las catedrales por obtener las mejores voces, los músicos más capaces y las armonías y partituras más ricas musicalmente. No faltaron tampoco los “caza talentos”, como el caso del padre Cervantes ya a principios del siglo XIX que, en una carta enviada al cabildo catedralicio de la ciudad de Guadalajara, “da noticia de una buena voz en Zacatecas, pero sin

---

<sup>15</sup> *Ídem*, p. 141.

inteligencia en el canto llano”, a lo que los canónigos le responden: “que venga si quiere aprender dicho canto, y que instruido se proveerá lo conveniente”.<sup>16</sup> Es decir, les interesaba a los cabildos tener una capilla musical de calidad, pues con ello, además de cumplir una de sus tareas fundamentales, otorgaban prestigio al cuerpo, a la iglesia, al obispado y a la ciudad.

### El ingreso

La contratación de músicos fue una labor que correspondía a los cabildos catedrales: ellos tenían la última palabra. Decidían, muchas veces en conjunto con peritos en el tema (como el maestro de capilla, el sochantre o la persona más importante en el coro, muchas veces llamada “maestro de coro”), sobre la admisión o no de los solicitantes. Algunas veces, cuando los aspirantes buscaban un puesto inmediatamente superior, conociendo las capacidades del músico los cabildos aceptaban sin dilación las propuestas y otorgaban las plazas a los peticionarios. Otras veces, cuando el puesto era uno de los principales o cuando quien pedía la plaza no tenía relación alguna con la catedral donde hacía su propuesta, el cabildo se apoyaba en miembros de la capilla musical o en el chantre, quien era el encargado de todos los asuntos musicales. Por ejemplo, el 26 de abril de 1788, el cabildo expresa: “Vistas las certificaciones dadas por el bachiller don Pedro Regalado Tamez y don Pedro Antonio Casillas en cuanto la instrucción y suficiencia, que tiene Joseph Vicente Camarena, quien pretende plaza de canto llano y figurado en el coro de esta Santa Iglesia [...] lo admitían y admitieron para ministro del coro”.<sup>17</sup> En este caso, Pedro Regalado Tamez y Pedro Antonio Casillas fungieron como peritos, personas encargadas de decidir, musicalmente hablando, si se realizaba o no la admisión; el primero ya tenía experiencia en suplencias en el maestrazgo de la capilla musical tiempo después sería el titular del puesto.<sup>18</sup> Pedro Antonio Casillas era llamado maestro del coro (era el cantor con mayor experiencia; este puesto no fue muy común en la catedral de Guadalajara, pues raras veces se le mencionaba y se otorgaba la citada plaza), uno de los puestos más importantes en la

---

<sup>16</sup> Archivo de Cabildo Metropolitano de la Catedral de Guadalajara [ACMCG], *Libros de Cabildo*, núm. 15, 24 de septiembre de 1800, fs. 124.

<sup>17</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 14, 26 de abril de 1788, fs. 3v-4f.

<sup>18</sup> Pedro Regalado Tamez, en 1783, ya suplía algunas ausencias del maestro de capilla; lo observamos cuando el cabildo indica: “mandaron se componga con Pedro Regalado Tamez para que éste supla sus ausencias [del maestro de capilla] y enfermedades”. [ACMCG], *Libros de Cabildo*, núm. 13, 10 de diciembre de 1783, fs. 58f-58v.

jerarquía musical junto al de maestro de capilla. Casillas era constantemente solicitado para dictaminar cuestiones relativas a la admisión en el coro y a la música. Por ejemplo, en 1789, cuando a Antonio Solís se le admitió en el servicio del coro, se dijo en el cabildo que se le aceptaba “con la calidad y obligación que dentro de seis meses ha de presentar certificación a este cabildo de don Pedro Antonio Casillas de su habilidad e ilustración”.<sup>19</sup>

Las iglesias convocaban muchas veces no sólo a sus músicos, sino a otros venidos de lugares distantes o con deseos de ingresar a la capilla. No tenemos, desgraciadamente, ningún edicto para el caso de la catedral de Guadalajara. Sin embargo, para el ingreso a la capilla se necesitaban papeles de acreditación y se procedía a exámenes. Muchas veces no eran necesarios tantos trámites, pues con alguna recomendación o examen por parte de una persona de la capilla musical era suficiente. La dinámica de los ingresos cuando se convocaba a alguna plaza era complicada y pasaba por varios estados: primero se hacía pública la convocatoria; Gustavo Mauleón menciona: “el arzobispo lanzaba la convocatoria a manera de edictos y era publicada en las principales ciudades de Nueva España, en los edictos aparecían las bases del concurso”; después se presentaban las propuestas por los solicitantes; en algunos casos se realizaba un examen (especialmente para ingresar al maestrazgo de capilla) y en otras se entraba por la “conocida” experiencia y las recomendaciones, es decir, por “los escritos presentados”. Por último, los canónigos establecían en las actas de cabildo el ingreso o rechazo del solicitante.

Ejemplos de admisión al coro o a la capilla musical tenemos muchos y muy variados en la catedral de Guadalajara, pero en términos generales seguían la lógica mencionada. Por ejemplo, el 22 de agosto de 1747, en el cabildo se dio la siguiente admisión: “Y vistos los escritos presentados por don Juan del Águila, clérigo de primera tonsura, y Diego de Reina, segundo organista de esta santa iglesia, en que se presentan a la oposición de la plaza de organista mayor y afinador que se halla vaca. Dijeron [en el cabildo] admitían y admitieron sus escritos y personas al examen para cuando por dichos señores se señalare día”.<sup>20</sup> En este caso, la estructura de la admisión era la siguiente: convocatoria, presentación de solicitudes, nombramiento de examinadores y realización de la prueba. En caso de aprobar el último de los requerimientos, se le nombraba, se le otorgaba un sueldo y se le indicaba sus obligaciones.

---

<sup>19</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 14, 24 de julio de 1789, fs. 89v.

<sup>20</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 11, 22 de agosto de 1747, fs. 21v.

Los exámenes (aunque más abajo analizaremos el caso de los del maestro de capilla) eran hechos por personas peritas en los asuntos musicales. Para seguir el ejemplo citado arriba, mencionaremos que el examen a los pretendientes a la plaza de organista fue hecho por dos jueces y tres examinadores. Los primeros eran “los señores doctores don Juan de Casasola y don Joseph Flores de Rivera”. Los papeles de examinadores se le dieron “a don Joseph Rosales, maestro de capilla, a don Francisco Morillo, sochantre, y a don Miguel Placeres, músico”.<sup>21</sup> Estas personas eran, las primeras, encargadas de observar la calidad musical de los examinados; las segundas, más experimentadas y musicalmente más capaces, realizaban en sí el examen de admisión. Las actividades podían ser variadas durante el examen; por ejemplo, el cabildo en 1747 establecía interpretar “cada uno la demostración, y obra que el otro trabaje y no la suya y después toquen por lo que los examinadores pudieren y preguntaren”.<sup>22</sup> Es decir, los pretendientes necesitaban hacer música y después tocar, además de responder las preguntas que hicieran los examinadores.

Si el pretendiente, como el caso de Juan del Águila, pasaba el examen y llenaba todos los requisitos, se le otorgaba la plaza deseada. Pocos días después del examen mencionado el cabildo deliberó, “en vista de la oposición hecha a la plaza de organista mayor, [y] a los informes de los examinadores”, otorgarle a del Águila la plaza y su salario, consistente en quinientos pesos anuales.<sup>23</sup>

Los exámenes eran mecanismos comunes de control en la admisión de músicos al coro y a la capilla musical. La mayoría de las veces el maestro de capilla era quien realizaba dichas oposiciones (por mandato del cabildo) y, en otras, estaba al tanto o participaba en conjunto, como la mencionada arriba con el ingreso de Juan del Ángel a la plaza de organista menor. En sí, los exámenes se realizaban cuando había plazas vacantes de violín, organista, bajonero y maestro de capilla y, generalmente, eran convocadas a través de edictos.

Algunas veces no se necesitaba una convocatoria muy amplia: todo se solucionaba al interior de la misma catedral con gente proveniente de ella, es decir, el inmediatamente inferior al puesto ascendía sin necesidad de una oposición complicada o un examen arduo (muchas veces sí se dio, especialmente en los puestos de mayor importancia), sino con papeles que acreditaran su conocimiento de la plaza que

---

<sup>21</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 11, 3 de octubre de 1747, fs. 23v.

<sup>22</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 11, 3 de octubre de 1747, fs. 23v.

<sup>23</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 11, 11 de octubre de 1747, fs. 24f.



pretendía. Era lógico: si se le conocía como un integrante capaz, por supuesto los cabildos le iban a dar el visto bueno, con la aquiescencia del maestro de capilla o de coro. Cuando una persona moría, renunciaba, era expulsada o sus ausencias por enfermedad eran muchas, la persona inmediatamente inferior podía pretender la plaza vacante. Un ejemplo del 8 de octubre de 1799 quizá esclarezca bien el asunto: “Visto el escrito de Juan Nepomuceno Robles, en que solicita plaza de canto llano que servía en esta Santa iglesia José Tomás de Aguilar y vacó por renuncia del referido, en diez de mayo del presente año. Acordaron [el cabildo] nombrar al suplicante en la expresada plaza con el mismo sueldo que tenía Aguilar por sólo canto llanista”.<sup>24</sup> Juan Nepomuceno Robles había sido nombrado, el 18 de octubre de 1788, monaguillo de la catedral.<sup>25</sup> Ya en 1797 solicitaba una plaza de cantor, sin embargo, en ese entonces el cabildo no lo admitió argumentando “no haber en el día plaza vacante de canto llanista que puedan ocupar [Robles y Juan Pacheco, otro solicitante]”.<sup>26</sup> Por eso esperaba la desocupación de una plaza, lo cual sucedió en 1799. No se mencionan ni exámenes ni escritos probatorios de capacidades artísticas, pues sus cualidades eran bien conocidas, ya que estaba en la catedral desde monaguillo. Esa fue, sin duda, otra manera de acceder a plazas en la capilla musical, donde el examen de conocimientos musicales y de la práctica misma de la música no se elaboraba por el simple hecho de ser un aspirante “de casa”, conocido.

Pero, ¿cómo se ingresaba a los espacios más humildes en la jerarquía musical y coral de la catedral? El monaguillo podría ser considerado una de las plazas más bajas dentro de toda la jerarquía eclesiástica, además, era un opción a futuro, pues se le podía educar y, posteriormente, ocupar otras plazas de mayor nivel. Muchos músicos iniciaron su carrera como monaguillos. Pero para entrar en dicha categoría se necesitaba también poseer algunos conocimientos litúrgicos y musicales, además de aptitudes para el oficio. Así lo notamos, por ejemplo, cuando el cabildo mencionó el 17 de diciembre de 1799: “Y pasando a nombrar un monaguillo que ocupe la plaza de Robles [que había ascendido]. Acordaron [el cabildo], que para el efecto examine el maestro de capilla y sochantre el que fuere más a propósito, e informen con justificación”.<sup>27</sup> La plaza era la dejado por Juan Nepomuceno Robles cuando éste ocupó la de cantor. Es decir, cuando se daba una salida de un músico de la más alta jerarquía, existía una especie de ascensos

---

<sup>24</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 15, 8 de octubre de 1799, fs. 107f-107v.

<sup>25</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 14, 18 de octubre de 1788, fs. 42f.

<sup>26</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 15, 3 de noviembre 1797, fs. 73v.

<sup>27</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 15, 17 de diciembre 1799, fs. 109v.

en serie, donde los cargos inferiores pedían las plazas de los inmediatamente superiores. Lo notamos en este caso, pues a la salida del cantor José Tomás de Aguilar, Robles asciende a ella y, posteriormente, varias personas se disputan la que dejó éste, es decir, la de monaguillo.

Como se ha mencionado ya, para ingresar a la plaza de monaguillo se necesitaba tener aptitudes y cumplir con un examen. Los encargados de ello eran, por lo general, el maestro de capilla y el sochantre. Siguiendo el ejemplo mencionado atrás, después del examen y de la aprobación tanto del maestro de capilla como del sochantre, el cabildo nombró a quien fuera más apto, en este caso a José Antonio Reyes. Además de estos requisitos, que podrían ser catalogados como “profesionales” o enteramente relacionados con la música, tenemos otros no tan relativos a ello. Se pedía, en la mayoría de los casos, “la calidad y condición de que presente sus informaciones de legitimidad y limpieza de sangre”.<sup>28</sup> ¿Qué quería decir ello? No cabe duda, el músico no podía ser, en el caso de la catedral de Guadalajara, cualquier persona; debía cumplir con el requisito de la limpieza de sangre y ser hijo legítimo, es decir, ser católico y no tener contacto con alguna otra religión. Si iba a realizar oraciones a Dios, no debía, por ningún motivo, poseer relaciones con otras religiones o sectas.

El ser monaguillo era el inicio de la carrera de cantor o de músico. Lo notamos, por ejemplo, en el caso de José López, quien pidió el 15 de septiembre de 1802 “plaza de cantor por su crecida edad, competente voz y suficiente instrucción en la solfa, acreditándolo con certificado del maestro [de capilla]”.<sup>29</sup> Los monaguillos podían pasar tanto a las plazas de coro, es decir, de cantores (como los ejemplos vistos ya), como a las de músicos. El 17 de noviembre de 1784, el monaguillo Cristóbal Solís solicitó al cabildo poder tocar “trompa, clarín y violín”.<sup>30</sup> Los canónigos lo “admitieron al referido, para que toque dichos instrumentos, señalándole de renta anual la misma que goza por monaguillo, con la calidad de asistir diariamente a la Escoleta para que se acabe de perfeccionar”.<sup>31</sup> Ello es muy ilustrativo de lo que sucedía en la catedral, pues además de ser el lugar donde tocaban y cantaban los músicos, era un centro educativo y por ello la importancia de pertenecer, aunque fuera como monaguillo, a ella. La formación de los cuadros musicales, más que depender de la llegada de “grandes maestros”, era una formación constante dentro de la misma iglesia catedral.

---

<sup>28</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 15, 29 de enero de 1800, fs. 111v.

<sup>29</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 15, 15 de septiembre de 1802, fs. 165v.

<sup>30</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 13, 17 de noviembre de 1784, fs. 87f.

<sup>31</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 13, 2 de diciembre de 1784, fs. 87v.

## La Escoleta

La escoleta era una puerta de ingreso a la capilla musical y coral, era la escuela de música, el antecedente de los conservatorios. Ahí los niños todavía no aptos para tocar instrumentos o cantar, practicaban y se educaban para, en un futuro, ser ellos los músicos y cantantes que dieran prestigio a la catedral. No hemos encontrado datos exactos sobre la fundación de la escoleta en la catedral de la ciudad de Guadalajara, pero seguramente fue anterior a 1730, pues en dicho años ya se mencionaba a la institución.

La escoleta estaba bajo las órdenes del maestro de capilla; en realidad, el puesto de maestro de capilla venía, la mayoría de las veces, acompañado del de “maestro de escoleta”; eso en el caso tapatío; en otras catedrales donde no existía escoleta el maestro de capilla generalmente cubría la “enseñanza a los infantes”. En el caso de Oaxaca lo observamos cuando en 1828, Ignacio Bojorges solicitó el maestrazgo de capilla y “enseñar a los infantes el canto de órgano y llano”.<sup>32</sup> En el caso de Guadalajara, las circunstancias fueron distintas, pues existía desde fechas anteriores a 1730 la escoleta y el maestro de capilla lo era también del centro educativo.

El 3 de julio de 1750 a Francisco Rueda (proveniente de la catedral de México, donde era músico –violinista–<sup>33</sup>) se le dio el título de “maestro de capilla y escoleta”. El sueldo, sin embargo, no era por ambos oficios (no se integraba), sino que se le pagaba por separado ser maestro de capilla y ser maestro de escoleta, es decir, los no estaban integrados; en el ejemplo citado se menciona: “seiscientos [pesos] por la maestría de capilla, y los doscientos por la de escoleta”.<sup>34</sup> La función del maestro de capilla en la escoleta era en sí la educación: se dedicaría a formar a los futuros músicos, darles clases y adentrarlos en el canto y los instrumentos. El empleo, mucho menor económicamente que el maestrazgo de capilla, tenía un importancia principalísima para los canónigos que desembolsaban en 1750 doscientos pesos para dicha plaza, renta nada despreciable. Por ejemplo, en 1782 Luciano Cordero entró al cabildo de la catedral como librero, cantor y

---

<sup>32</sup> Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Oaxaca [AHAO], *Libros de cabildo*, núm. 11, 11 de junio de 1828, fs. 120v-121f.

<sup>33</sup> ACCM, *Libros de cabildo*, núm. 40, 27 de mayo de 1750, fs. 72v.

<sup>34</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 11, 3 de julio de 1750, fs. 65v.

suplente algunas veces del serpentón, y de todos esos oficios se le otorgó solamente 125 pesos.<sup>35</sup>

Como hemos venido mencionando, la escoleta cumplía una función importante para los canónigos de la catedral tapatía. Era mejor, según su lógica, tener un lugar apto y de calidad para educar a los niños en los menesteres de música, que contratar a personas ajenas a la catedral. Cuando un monaguillo se educaba en la escoleta, se le conocía, se sabía de sus facultades y se le podía guiar en su desarrollo profesional. Además, por supuesto, desde pequeño se amoldaba a los reglamentos del coro y de la capilla musical, es decir, desde niños se les inculcaba el respeto y la conducta ejemplar que se debían guardarse en la iglesia; estos comportamientos fueron tan protegidas por los canónigos con tesón y ahínco.

La escoleta funcionó en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX como el lugar donde se daba la educación musical por excelencia, no solamente al interior de la catedral sino en la ciudad. Los canónigos estaban conscientes de ello y buscaban personas aptas para el canto, talentosas en los instrumentos, en fin, virtuosas artísticamente. Cuando se nombró a Antonio Álvarez como auxiliar del maestro de capilla, el cabildo realizó una interesante reflexión sobre la función de la escoleta y le ordenó al recién nombrado “que enseñe el canto llano, no sólo a los niños monaguillos y demás dependientes de esta Catedral, sino también a las demás personas de fuera, de cualquiera calidad y condición que fueren, que quieran aprender o instruirse en esta facultada”.<sup>36</sup> La necesidad de encontrar nuevos talentos no se restringía al interior de la capilla o a los monaguillos, iba más allá y buscaba a “personas de fuera”. Es decir, la escoleta fue un centro educativo musical dirigido por el maestro de capilla y diversos auxiliares; enfocado, en principio, al perfeccionamiento de los músicos, al descubrimiento y educación de nuevos talentos. Estaba en juego, con la escoleta, el prestigio musical de la catedral, porque lo importante era que la iglesia tuviera “de quien echar mano para la celebración de los Divinos Oficios con la decencia, majestad y decoro debido”.<sup>37</sup> No era un asunto baladí, por eso la preocupación de colocar en los puestos importantes de la escoleta al maestro de capilla y a buenos músicos, con experiencia y capacidad de enseñanza.

---

<sup>35</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 13, 7 de noviembre de 1782, fs. 35f y 35v.

<sup>36</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 15, 7 de diciembre de 1805, fs. 223f-223v.

<sup>37</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 15, 7 de diciembre de 1805, fs. 223f-223v.

Cuando se nombró a Francisco Rueda maestro de capilla y escoleta, el cabildo, no contento con tenerlo a él con la encomienda, propuso a un ayudante para cuando el maestro estuviera ocupado en otros menesteres o cuando faltara a sus actividades educativas. La intención era clara y así lo mencionó el cabildo: “Y para que por ningún caso de ausencia, enfermedad, ocupación u otro justo impedimento del maestro falte la escoleta tan necesaria para la enseñanza [nombraron] por ayudante de maestro de escoleta a Joaquín Guevara, con el salario de cien pesos cada año”.<sup>38</sup> No era poca la importancia que le otorgaban los canónigos a la enseñanza de los niños en cuestiones musicales.

Pero, ¿por qué tanto interés en la escoleta? ¿Acaso no se podían contratar (como el mismo Francisco Rueda), personas “de fuera” para ocupar las plazas, músicos peritos y de reconocido prestigio? Esa era una opción de ingreso, sin embargo, existía en ello cierta dependencia (según los canónigos) con otras catedrales donde la enseñanza también era importante. Por eso, cuando nombraron a Guevara como ayudante de escoleta, mencionaron el significado de invertir en la enseñanza de los niños músicos y cantores: “y que pueda haber ministros aptos y suficientes sin ser necesario buscarlos de fuera”.<sup>39</sup>

La enseñanza musical en las catedrales era una razón de importancia. Lo vemos en varias de ellas. Por ejemplo, en Oaxaca, en 1727, el cabildo le ordenó al maestro de capilla que “tenga cuidado de la enseñanza de algunos cantores dándoles lección, y de no asistir a ella dé cuenta a su señoría [un canónigo]”.<sup>40</sup> Esto nos muestra, pues, la función de la capilla musical: además de ser el lugar donde la música era dirigida a Dios y donde los cánticos de oración cumplían una de las más importantes funciones del cabildo catedralicio, también era una escuela, donde se aprendía la música e inculcaba la disciplina y la obediencia al superior.

Pero la escoleta no solamente era el lugar donde los niños aprendían música y canto. También algunos músicos, ya adultos y formados en el arte, necesitaban asistir a ella para perfeccionarse, dependiendo de las observaciones del maestro de capilla y del cabildo. Sucedió muy continuamente que cuando se ingresaba a una plaza en la capilla, se les ordenara a los nuevos miembros de ésta (o los nuevos ascendidos) asistir a la escoleta para mejorar su calidad. Nada más para ilustrar el caso mencionaremos un

---

<sup>38</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 11, 3 de julio de 1750, fs. 65v.

<sup>39</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 11, 3 de julio de 1750, fs. 65v.

<sup>40</sup> AHAO, *Libros de cabildo*, núm. 4, 20 de junio de 1727, fs. 299v.

ejemplo: cuando se le admitió a Manuel Carvajal, en 1783, como cantor llanista, se dijo: “se le notifique el que pena de punto asista diariamente a la Escoleta de la que tendrá cuidado el maestro de capilla”.<sup>41</sup> La pena de punto era un castigo económico que se les aplicaba a quienes no asistían a la catedral a trabajar. El caso es que, aún siendo ya admitido, se les instaba a asistir a la escoleta para perfeccionarse. Un caso de la ciudad de México es muy esclarecedor. En 1710, Antonio Salazar, a la sazón maestro de capilla de la catedral, arguyó que no podía asistir a la escoleta “a la enseñanza del canto figurado y contrapunto a todos los músicos y los niños infantes, y a uno o dos sujetos para el ministerio de sochantres”, pues se encontraba ya casi ciego y por “los sesenta años”; por ello pide que, en lugar de él asistir a la escoleta, vayan los músicos a su casa, lo cual acepta el cabildo.<sup>42</sup> Es decir, la escoleta no solamente se restringía a los niños o los infantes, también los adultos asistían y colaboraban en ella; era, en sí, uno de los instrumentos del cabildo para hacerse autónomos de las demás catedrales y de los músicos que venían de otras partes del mundo, especialmente de España e Italia.

La enseñanza de la música no es un producto del siglo XVIII, es decir, de una u otra forma desde la erección de las catedrales los distintos cabildos siempre tuvieron cuidado en apoyar la educación musical. Así nos lo muestra Gabriel Saldívar, quien encuentra que en el siglo XVI ya estaba funcionando el “Colegio de Infantes del Coro de la Catedral Metropolitana de México, el cual creemos fue fundado pocos años después de la erección de la misma catedral”.<sup>43</sup> Otra escuela de infantes, donde la música era el principal tema de enseñanza se fundó en Puebla, en años inmediatamente anteriores a 1687.<sup>44</sup> Las “escoletas” fueron, siguiendo la interpretación y los datos de Jesús Estrada, hijas del siglo XVIII. Es decir, fue a principios de la centuria dieciochesca que la educación musical dentro de la catedral tomó la forma y el nombre de una “escoleta”, dirigida a los niños pero no por ello privativa de ellos. Jesús Estrada nos dice que cuando ingresó Manuel de Sumaya al maestrazgo de capilla de la ciudad de México en 1715, “el cabildo daba forma a una institución dedicada exclusivamente a la enseñanza de la música. Así, con el nombre de Escoleta Pública, principió en México la raíz de lo

---

<sup>41</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 13, 19 de diciembre de 1783, fs. 60f.

<sup>42</sup> ACCM, *Libros de cabildo*, núm. 26, 10 de enero de 1710, fs. 336v-337f.

<sup>43</sup> Gabriel Saldívar, *Historia de la música*, México, Secretaría de Educación Pública / Ediciones Gernika, 1987, p. 171.

<sup>44</sup> *Ídem*, p. 182.

que posteriormente realizara don José Mariano Elízaga en Morelia, allá por los años de 1830 a 1840, dándole ya el nombre de Conservatorio”.<sup>45</sup>

No cabe duda que la enseñanza de la música era un elemento de vital importancia para los canónigos. Les otorgaba autonomía de otras catedrales y les permitía formar músicos sin necesidad de importarlos de otros lugares, ya fueran de dentro de la Nueva España o del continente europeo. Ello conllevaba no solamente esa autonomía respecto a la formación de músicos, sino también podían granjearles cierto prestigio. Es decir, cuando una catedral educaba a un músico virtuoso y lo ponía a cantar o tocar en su catedral, le permitía ejercer prestigio y ello conceptuaba (no solamente al cabildo, sino a la ciudad donde estuviera erigido) como “prestigioso”. Eso sucedía en un mundo donde el barroco todavía no desaparecía, no se iba, no se alejaba del todo; en un mundo donde las imágenes, las fiestas, las grandes celebraciones y la música eran elementos de prestigio y de calidad entre las ciudades y entre los cabildos mismos.<sup>46</sup>

Sin embargo, falta adentrarnos un poco más en la estructura de los músicos. No dudamos la importancia que tenía el canto y la música dentro de la catedral, pero entre los mismos músicos, ¿quienes se encontraban?, ¿existía jerarquía entre ellos?, ¿cuáles eran sus obligaciones? Ya hemos dado algunos puntos sobre el asunto, hemos dicho que los monaguillos podían ascender hasta convertirse en músicos o en cantores, también mencionamos que el maestro de capilla generalmente era quien mandaba en la escoleta, pero, ¿qué más? A continuación daremos algunas noticias sobre los integrantes de la capilla coral y musical.

### **Las jerarquías** **Los escalones más altos: chantre, maestro de capilla y sochantre**

Los maestros de capilla son, sin lugar a dudas, de los principales protagonistas de la música en la época colonial. Así ha sido o así se ha estudiado en la historiografía musical, la mayoría hecha por músicos y no por historiadores. Una buena parte de los estudios se han concentrado en los compositores, en las grandes jerarquías, en quienes

---

<sup>45</sup> Jesús Estrada, *op. cit.*, p. 55.

<sup>46</sup> Para profundizar un poco en las celebraciones barrocas, véase Alejandra Osorio, “The King in Lima: Simulacra, Ritual, and Ruler in Seventeenth-Century Peru, en *Hispanic Historical Review*, Maryland, Duke University Press, 2004, núm. 3, vol. 84, pp. 456-461; Irving A. Leonard, *La época barroca en el México colonial*, México, Fondo de Cultura Económica [Colección Popular, núm. 129], 331 pp.; y, Geoffrey Baker, “Music at Corpus Christi in colonial Cuzco”, en *Early Music*, Cambridge, University of Cambridge, agosto de 2004, vol. XXXII, núm 3, pp. 355-367.

dejaron escritos musicales, olvidándose muchas veces de todos aquellos que estaban abajo, que no tuvieron obra escrita ni fueron los representantes de las generaciones musicales. Esa ha sido, de cierta manera, la forma de estudiar la música. Sin embargo, no podemos negar por ello que el maestro de capilla haya sido una de las figuras más importante, por no decir la principal, dentro del mundo musical de las catedrales novohispanas, y que de ellos tenemos el mayor número de informes en los archivos conservados.

El maestro de capilla era la máxima jerarquía dentro de la capilla musical: era él quien recibía el mejor sueldo, a quien se le examinaba con mayor detenimiento (es decir, hacía varios exámenes de aptitud) y estaba, como ya se dijo, encargado de la enseñanza de los nuevos músicos y talentos. No solamente debía tener conocimientos de música sacra, sino que también debía estar enterado de lo sucedido en la música popular. No era cualquier cosa ascender al puesto de maestro de capilla y menos al de catedrales importantes como México, Puebla, Valladolid o Guadalajara. Jesús Estrada nos menciona: “el desempeño del cargo de maestro de capilla no estaba circunscrito a crear e interpretar la música eclesiástica; su radio de acción, trasponiendo estos límites, se extendía al campo de la música popular”.<sup>47</sup> Se buscaba que, además de talentoso, fuera experto en música, en corrientes musicales y en piezas de diversos géneros. Su labor era teórica y práctica. Debía ser quien más supiera sobre música dentro de la capilla y de la iglesia catedral misma. Por eso la importancia de contratar y hacerse de una persona versada en cuestiones musicales. Jesús Estrada nos da una frase de la época colonial (no fechada) que nos mostrará una idea de lo que debía ser el maestro de capilla: “El maestro de capilla tiene que ser un compendio de la ciencia musical; de tal suerte que lo que un músico ignore, el maestro debe saberlo, y lo que otro sepa, el maestro no lo ignore”.<sup>48</sup> No era cosa fácil ser maestro de capilla, se necesitaba experiencia, conocimiento y talento, y así lo entendían los canónigos que realizaban difíciles exámenes para admitirlos.

El maestro de capilla tenía, además de los conocimientos musicales teóricos y prácticos, un conocimiento de instrumentos musicales, de su estado y buena calidad. Por ello no es difícil encontrar que los canónigos le ordenaran conocer y revisar todos los materiales musicales. Por ejemplo, en la ciudad de Guadalajara, el 2 de septiembre de 1747, se le ordena al maestro de capilla, junto con el sochantre y el segundo organista,

---

<sup>47</sup> Jesús Estrada, *op. cit.*, p. 64.

<sup>48</sup> *Ídem*, p. 64.



“pasen y reconozcan los órganos y consulten a dichos señores el estado en que se hallasen para dar las providencias convenientes”.<sup>49</sup> Es decir, el maestro de capilla era autoridad e interlocutor: autoridad musical respecto a los canónigos y a los demás músicos; e interlocutor con el cabildo, pues era él la voz más autorizada para decidir, informar e influir en el proceder de los canónigos respecto a la situación musical. Un ejemplo nos mostrará ello. Fue en 1711, en la ciudad de México. El cabildo ordenó al maestro de capilla Antonio de Salazar “si todos los dichos músicos eran necesarios para la capillas [*sic*], si había algunos que por no serlo se pudieran excluir, y si todos tenían la suficiencia necesaria”, a lo cual contestó: “ser todos de los que al presente se componían, menesterosos, y tener la inteligencia, y destreza necesaria para sus empleos”.<sup>50</sup> Es decir, el maestro de capilla era el interlocutor del cabildo que podía poner en aprietos a cualquier músico, o, en su caso, recomendar a otros para ingresar.

El maestro de capilla era la autoridad máxima dentro de los “empleados” del cabildo. Debemos mencionar que, al interior del cabildo, existía una persona encargada de las cuestiones musicales, el chantre, que tenía mayor autoridad (es decir, una jerarquía más elevada) que el maestro de capilla, pero no siempre tuvo una supremacía en el conocimiento musical. En su origen, como menciona José Valadez, el chantre “tenía anexa no solamente la vigilancia del canto en las iglesias, sino también la de los cantores, a tal grado que era efectivamente el director nato del uno y de los otros, tanto para la parte artística como para la litúrgica, disciplinar, ceremonial, etc.”<sup>51</sup> Así pues, el chantre, en sus inicios, era el encargado de las cuestiones musicales y una autoridad en el asunto indiscutible. El mismo Valadez menciona que para ocupar el puesto de chantre se pedía en la catedral de México un personaje “instruido y perito en la música, al menos en el canto llano”, además de colaborar con “enseñar a cantar a los servidores de la iglesia, y ordenar, corregir y enmendar por sí, y no por otro, las cosas que pertenecen y miran al canto en el coro y donde quiera”.<sup>52</sup> Pese a todo, no siempre se cumplieron en las catedrales novohispanas dichos requisitos. Ya hemos vistos que los ascensos de los canónigos no eran por capacidades para cumplir funciones específicas (como sería el conocimiento en el canto), sino por una más o menos maquinal forma de subir en el escalafón catedralicio.

---

<sup>49</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 11, 2 de septiembre de 1747, fs. 21v.

<sup>50</sup> ACCM, *Libros de cabildo*, núm. 27, 18 de abril 1711, fs. 51f-31v.

<sup>51</sup> José Valadez S., *El cabildo y el servicio coral*, Morelia, Escuela Superior de Música Sagrada, 1945, p. 55.

<sup>52</sup> *Ídem*, pp. 56-57.

Con el pasar de los años, las tareas musicales del chantre fueron menguando, delegándolas al sochantre y al mismo maestro de capilla. Pero, en sus inicios, el chantre era la autoridad, el jefe máximo; sin embargo, no estaba solo, tenía acompañantes, personas a sus órdenes que le auxiliaban en las tareas. En los estatutos del Tercer Concilio Provincial Mexicano, se menciona como posibilidad la de delegar funciones al sochantre y de ordenar lo relativo a cuestiones litúrgicas y musicales:

A quien asimismo pertenezca, o a quien tenga su lugar encomendar [el chantre], según el orden prefijado en la matrícula o tabla de tal distribución, el oficio de sochantre, los versos de los introitos, las aleluyas, responsorios, antífonas, profecías y la bendición del cirio pascual; corregir, además, a los capellanes y ministros que sirven en el coro las faltas y negligencias que tengan acerca de la debida decencia y compostura propias del culto divino y los sagrados oficios, los cuales todos tengan obligación de obedecerle reverentemente; mas al chantre que falte, o se exceda en lo que se ha dicho, aplíquese el deán la justa corrección, según la cualidad de la culpa, en cabildo o fuera de él, atendida su dignidad.<sup>53</sup>

Es decir, el chantre estaba encargado de vigilar el coro y las cuestiones musicales; era, digamos, la presencia del cabildo en la música, en la capilla musical, en los asuntos del coro. No era poca cosa: si en el cabildo se establecía como uno de sus principales objetivos el orar y cantar a Dios, no podían dejarse de tener injerencia en ello. Sin embargo, tenemos indicios de cierta delegación de las funciones musicales y corales del chantre a otras personas, como el sochantre, el maestro de coro (en algunos casos, pues no era una plaza común en las catedrales) y el mismo maestro de capilla. A finales del siglo XVIII, en el IV Concilio Provincial Mexicano (que aunque no se aplicó, sí resumía muchas de las expectativas), se pugnó porque “los obispos velarán por ir restituyendo el coro al canto gregoriano, y recordará [a] los capitulares que la dignidad de chantre se erigió en las iglesias para este fin”.<sup>54</sup> Ello nos indica, sin lugar a dudas, una falta de atención generalizada (es decir, en la mayoría de las catedrales mexicanas), por parte de los chantres a las cuestiones musicales. Y se nota en las actas de cabildo. Son pocos los asuntos del chantre relativos a la música, al coro, a la vigilancia en las cuestiones de disciplina y ceremonia, de aspectos litúrgicos. En su lugar, muchos asuntos relativos a él caen fuera de las cuestiones que le correspondían,

---

<sup>53</sup> “Estatutos ordenados por el Santo Concilio III Provincial Mexicano”, en Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *op. cit.*, p. 34.

<sup>54</sup> “Concilio Provincial Mexicano IV”, en Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *op. cit.*, p. 191.

como por ejemplo ser nombrado diputado para algunos negocios de diezmos en algunas zonas al interior del obispado y solucionar varios conflictos de maíz y trigo con la audiencia de Guadalajara,<sup>55</sup> y, en algunos casos, fue comisionado para viajar al norte (Nuevo León) para informar sobre asuntos de límites entre obispados.<sup>56</sup>

Así las cosas, el siglo XVIII fue testigo de la falta de atención de los chantres a las cuestiones musicales y, por ende, el ascenso de sus subordinados, del sochantre y del maestro de capilla. Es común que en los asuntos relacionados con cuestiones musicales fueran encomendados a estos dos personajes. Sin embargo, aquí vale la pena recordar que el sochantre no era *in setrictus sensus* miembro del cabildo, es decir, no era capitular, lo cual nos indica que las actividades musicales, conforme avanzaba la época novohiapanca, fueron cayendo en personajes no pertenecientes a la jerarquía capitular – en personas no pertenecientes a la primacía del cabildo–. El sochantre, en la segunda mitad del siglo XVIII, la mayoría de las veces era un músico de la iglesia que subía de puesto conforme se preparaba y existía la oportunidad de ascender. Un ejemplo lo tenemos con José Joaquín Cabrera. En 1784, aparece en la catedral de Guadalajara pidiendo un préstamo desde la plaza de cantor;<sup>57</sup> un año después, debido a las constantes ausencias del segundo sochantre, “se haya muchos días ha vacante la segunda plaza de sochantre, asimismo [el cabildo mandó] se fijen los edictos acostumbrados para su provisión; en el tanto ésta se verifica, nombraban y nombraron a don Joaquín Cabrera para que supla las ausencia de dicho sochantre”.<sup>58</sup> En 1788 pidió la titularidad en la plaza de segundo sochantre, pero no consiguió el puesto definitivo, sino un interinato.<sup>59</sup> Para 1793 todavía aparece como interino de la plaza de segundo sochantre.<sup>60</sup> En 1805, por fin, se le reconoce como sochantre titular y no como interino.<sup>61</sup> En 1815, José Joaquín Cabrera fallece ocupando la plaza de sochantre y el cabildo realiza una convocatoria y manda se peguen edictos de la misma en las catedrales de México, Puebla, Valladolid y Durango.<sup>62</sup>

Lo interesante en el caso de José Joaquín Cabrera es que un sochantre era, antes de acceder a dicho puesto, un músico. Se buscaba que la persona que ocupara dicho

---

<sup>55</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 14, 15 de septiembre de 1789, fs. 95f; 20 de octubre de 1789, fs. 99v-100v.

<sup>56</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 14, 26 de enero de 1790, fs. 116f-116v.

<sup>57</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 13, 16 de enero de 1784, fs. 63f.

<sup>58</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 13, 2 de diciembre de 1784, fs. 87v.

<sup>59</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 14, 15 de julio de 1788, fs. 19f.

<sup>60</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 14, 10 de octubre de 1793, fs. 271f.

<sup>61</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 15, 16 de febrero de 1805, fs. 202v y 203f.

<sup>62</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 16, 28 de julio de 1815, fs. 91v.

puesto fuera capaz y erudita en el canto. Por eso, cuando murió Cabrera, el cabildo menciona que “respecto a no haber en esta ciudad sujetos de buena voz y la competente instrucción que desempeñen dichas plazas de sochantres”, se libren edictos a otras catedrales.<sup>63</sup> Es decir, los músicos se habían adueñado, ante el desinterés de los canónigos (especialmente del chantre), de lo relativo a las cuestiones directas de canto y musicales.

Así pues, el sochantre y el maestro de capilla eran quienes dirigían las cuestiones musicales de la catedral. Si bien es cierto que la última palabra la tenían en primera instancia el chantre y después los canónigos, la voz y autoridad profesional del sochantre y maestro de capilla eran muy respetadas. Por eso cuando alguien pretendía la plaza de maestro de capilla (que tenía una supremacía indiscutible), los exámenes eran muchos. A continuación describiremos el ingreso de Ignacio Jerusalem al maestrazgo de capilla de la ciudad de México, relacionándolo constantemente con lo sucedido en Guadalajara y añadiendo algunas anotaciones sobre el proceso en la catedral tapatía, para con ello establecer la manera en que eran examinados los aspirantes a dicho importante cargo.

Jesús Estrada fue uno de los primeros historiadores que llamó la atención sobre las dificultades para acceder a la plaza de maestro de capilla. Al respecto dijo que existían “verdaderas lides para las cuales el arzobispo convocaba, por medio de edictos, a los artistas músicos residentes en las principales ciudades de Nueva España. En los edictos se daban a conocer las bases a las que deberían sujetarse los aspirantes”.<sup>64</sup> Esto sucedía en la mayoría de las catedrales; era común mandar las convocatorias a distintas ciudades. En Guadalajara, por ejemplo, en 1808, cuando murió Pedro Regalado Tamez, maestro de capilla, se ordenó fijar edictos “en esta Santa Iglesia Catedral y se despachen a las de México, Puebla y Valladolid, convocando opositores peritos e instruidos en composición, contrapunto y cantos llano y figurado, y que sean de legítimo y limpio nacimiento, para que dentro del término de noventa días comparezcan ante dicho venerable señor Deán y cabildo”.<sup>65</sup> La convocatoria era abierta, aunque generalmente se preferían a las personas más capaces de la propia catedral, si es que tenían las aptitudes necesarias. Si, por algún motivo, no existían músicos aptos para dicho menester, se admitía a los de otras latitudes. Las convocatorias de maestros de capilla relacionaron a

---

<sup>63</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 16, 28 de julio de 1815, fs. 91v.

<sup>64</sup> Jesús Estrada, *op. cit.*, p. 64.

<sup>65</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 15, 4 de febrero de 1808, 260v-261v.

las catedrales y a las capillas musicales de éstas, pues se sabía dónde había plazas y dónde se podía acceder a las mismas.

Muchas veces, músicos capaces que no podían ascender al maestrazgo de capilla en donde trabajaban (o a otros puestos), decidían trasladarse a otras catedrales donde las exigencias fueran menores, donde hubiera una convocatoria o donde existieran mejores oportunidades. Esto sucedió con Francisco Rueda, violinista en la catedral de México que en mayo de 1750 decidió acudir a la de Guadalajara para tratar de ingresar como maestro de capilla (en México, en esas mismas fechas, Ignacio Jerusalem, un músico según Jesús Estrada, que “marcó en México una etapa significativa”,<sup>66</sup> aspiraba al maestrazgo de capilla en la capital de la Nueva España y las oportunidades de Rueda de competir con él eran nulas). Estos traslados muchas veces fueron vistos como “robos” de talento por las catedrales que se quedaban sin su músico. En el caso de Francisco Ruda fue claro el enojo de los canónigos de la catedral de la ciudad de México; después de discutir el asunto, resolvieron “por mayor número de votos, el que por ahora se suspenda la mesada [a Rueda] y se publique que se le borra la plaza para que sirva de escarmiento y sepan los ministros [es decir, los músicos] la veneración con que deben tratar a este venerable cabildo”.<sup>67</sup> Es indudable que los canónigos no estaban de acuerdo con que Rueda fuera a pedir el maestrazgo de capilla de Guadalajara. Si bien es cierto lo hizo sin pedir licencia, la respuesta del cabildo fue férrea y contundente: se le quitaba la plaza para que no hubiera nuevas huidas de músicos; las catedrales buscaban mantener al mayor número de músicos capaces y, si la de México, había formado a Francisco Ruda desde sus inicios, ¿cómo era posible que le diera la espalda a sus mentores? Pero los canónigos de la catedral de Guadalajara no pensaban igual, pues el 3 de julio nombraron por “maestro de capilla y escoleta de esta Santa Iglesia a don Francisco de Rueda con el salario anual de ochocientos pesos”. Y no era todo, el cabildo tapatío le imponía tocar “el instrumento que sea necesario para el mayor lucimiento de las funciones de esta Santa Iglesia”.<sup>68</sup> Es decir, ¿cómo no admitir un músico talentoso, que además de estar preparado para el maestrazgo de capilla, podía dar “lucimiento” a las funciones sagradas de la iglesia? Poco importaba en estos aspectos que en la ciudad de México hicieran rabietas por lo que consideraban “una ofensa” a la investidura no de la catedral, sino del cabildo mismo.

---

<sup>66</sup> Jesús Estrada, *op. cit.*, p. 147.

<sup>67</sup> ACCM, *Libros de cabildo*, núm. 40, 27 de mayo de 1750, fs. 72v.

<sup>68</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 11, 3 de julio de 1759, fs. 65v.

El traslado de músicos de una catedral a otra era libre, pero como se ha mencionado, ello implicaba una lucha por cooptar y hacerse de los mejores talentos de la Nueva España que, muchas veces, dieron motivos a envidias entre los distintos cabildos. Un argumento más, sin duda, para que los canónigos aplicaran y apoyaran la educación de músicos, para que a través del prestigio se desarrollara la formación de músicos al interior de la institución catedralicia.

Ahora bien, ¿cuáles eran los requerimientos para entrar al maestrazgo de capilla? Se tenía que poseer un conocimiento en composición, contrapunto, canto llano y figurado, es decir, ser músicos, compositor y estar al tanto del canto. Los exámenes no eran cosa fácil. Duraban varios días y no solamente se abordaban cuestiones prácticas, también se adentraban en teoría de la música. Quienes “examinaban” a los aspirantes en general eran personas peritas en la música. En el caso del examen de Ignacio Jerusalem, fueron el sochantre, un capellán de coro y un músico de experiencia.<sup>69</sup> Algunas otras veces, quien estaba a cargo del examen era el chantre, aunque siempre auxiliado por otras personas adentradas en las cuestiones musicales. En Guadalajara así sucedió cuando, en 1808, el chantre Juan José Moreno fue quien hizo las preguntas y decidió – en conjunto con José Mariano Domínguez (quien dio el informe sobre la valía de las composiciones de los aspirantes), organista mayor con mucha experiencia de la catedral– que Vicente Ortiz de Zárate era la persona más competente para ocupar la plaza.<sup>70</sup>

Antes de iniciar el examen los examinadores debían leer el escrito presentado por los aspirantes para ocupar la plaza. Es decir, en la convocatoria se pedía una especie de currículum donde se especificara qué se sabía y qué no. Es ahí donde comenzaba el examen. Muchas veces los aspirantes no lograban franquear esta primera etapa por su falta de capacidad o de conocimiento. Fue el caso de Antonio Álvarez, quien en 1808 mandó un escrito pretendiendo acceder al examen para ocupar el deseado puesto. Sin embargo, al leer los examinadores lo mandado por Álvarez, decidieron no aceptarlo para realizar el examen, pues carecía “de la habilidad de compositor, como asienta en su escrito”.<sup>71</sup> Es decir, desde la misma “entrega de documentos” los problemas iniciaban para los aspirantes. Y eso era solamente el principio.

---

<sup>69</sup> ACCM, *Libros de cabildo*, núm. 40, 10 de julio de 1750, fs. 83v-84v.

<sup>70</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 15, 11 de mayo de 1808, fs. 271f; , *Libros de cabildo*, núm. 15, 21 de mayo de 1808, fs. 272f.

<sup>71</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 15, 11 de mayo de 1808, fs. 271f.

El examen comenzaba con preguntas: los examinadores cuestionaban a los aspirantes sobre música, teoría musical y aspectos relativos a la composición. En esta sesión se daban “disputas y controversias acostumbradas en tales casos”.<sup>72</sup> Posteriormente se le indicaba al aspirante que realizara una obra musical. En el caso del examen de Jerusalem: “le dieron [los examinadores] la antifonía *Emanuel Rex, et legifer noster, expectatio gentium et salvatur earum* [...] con su canto llano, para que en el término de veinte y cuatro horas la compusiese en contrapunto a cuatro voces, llevando el canto llano la voz del tiple”<sup>73</sup> Terminada esta labor, los examinadores revisaban la obra y le pedían una más; a Jerusalem le dieron un Villancico el cual “había de componer con las voces e instrumentos correspondientes con las precisiones que en él se contienen”.<sup>74</sup> Cuando estuvieran concluidas las obras, se debían interpretar para que los señores capitulares la escucharan. De ahí, por lo general, se daba el veredicto. En el caso de Ignacio Jerusalem su examen tuvo una extensión porque varios de los examinadores dudaron de la buena utilización del contrapunto. Además, la dificultad de comunicación (Jerusalem era italiano), también fue un escollo que había que franquear. Se decidió darle al aspirante una nueva antifona para que la compusiera con “contrapunto de carrera, fugas, cánones, pasos forzados, ligaciones y demás contrapuntos que se puedan hacer, para que se reconozca saberlos y poder componer de ellos”.<sup>75</sup> Por fin, después de examinadas las obras y de las discusiones sobre si se le admitía o no, con el apoyo del arzobispado, Jerusalem logró obtener el maestrazgo de capilla.

Ignacio Jerusalem fue el único contendiente a la plaza de maestro de capilla; sin embargo, esto no fue la regla, muy al contrario, la mayoría de las veces se tenía que competir con alguna otra persona, aunque, debemos decirlo, otras veces los aspirantes eran examinados en solitario. Ello nos indica, por una parte, que ingresar al maestrazgo de capilla no era cosa fácil y se necesitaban muchos conocimientos y aptitudes; y, por otro lado, nos muestra cómo siempre el examen era fundamental. No era como en puestos menores, a los cuales se podía ingresar sin prueba y con la necesidad de ir a la escoleta o prepararse más. El maestrazgo de capilla era diferente, pues significaba el puesto más encumbrado dentro de los músicos y cantores y no podía estar ocupándolo una persona no apta para él.

---

<sup>72</sup> ACCM, *Libros de cabildo*, núm. 40, 10 de julio de 1750, fs. 83v-84v.

<sup>73</sup> ACCM, *Libros de cabildo*, núm. 40, 10 de julio de 1750, fs. 83v-84v.

<sup>74</sup> ACCM, *Libros de cabildo*, núm. 40, 10 de julio de 1750, fs. 83v-84v.

<sup>75</sup> Citado en Jesús Estrada, *op. cit.*, p. 133.

La competencia cuando se buscaba la plaza de maestro de capilla podía ser entre dos o tres aspirantes. Raras veces fueron más. Cuando quedó la plaza vacante en la catedral tapatía por muerte de Pedro Regalado Tamez, en 1808, tres pretendieron hacer el examen; como se mencionó ya arriba, Antonio Álvarez no fue aceptado por desconocer el arte de la composición. Solamente quedaron dos: Vicente Ortiz de Zárate y Ramón Rosado.<sup>76</sup> En este caso, cuando eran los examinados conocidos, se decidió por quien realizara la mejor obra. El elegido fue Vicente Ortiz de Zárate.

Siguiendo con el nombramiento del maestro de capilla en 1808, debemos mencionar que los tres aspirantes provenían de la misma iglesia catedral tapatía. Ramón Rosado era una persona inteligente en las cuestiones musicales; tocaba el oboe y, además de eso, era constructor de instrumentos; en 1789 ofreció en venta “dos timbales” al cabildo catedralicio; éste compró los instrumentos por “ser útiles en la iglesia para la armonía y consonancia de la música” y ordenó al mismo Rosado “tocarlos en los días que el maestro de capilla le pareciera conveniente, con calidad de que no se toquen, y lleven a otro parte”.<sup>77</sup> Rosado era un músico formado en la iglesia catedral de Guadalajara, ahí tenía sus relaciones y ahí trabajó antes de postularse a maestro de capilla; después de no acceder al puesto, prosiguió en sus labores musicales en la catedral. Su muerte ocurrió a finales de 1822 o principios de 1823.<sup>78</sup> Lo importante es que el caso de Ramón Rosado nos indica, sin lugar a dudas, la importancia que le daban los canónigos a la educación y permanencia de los músicos talentosos. Eran celosos de ellos y buscaban, de muchas formas, retenerlos en la iglesia.

El caso de Vicente Ortiz de Zárate, quien a la postre consiguió el puesto de maestro de capilla, nos muestra las relaciones familiares al interior del grupo de los músicos: los Ortiz de Zárate eran una familia que habían llegado a la catedral de Guadalajara por vía de Ignacio Ortiz de Zárate, en 1788. Eran originarios de Pátzcuaro. Esta relación entre Michoacán y Guadalajara no era desconocida. Había migración de músicos (en su mayoría de Michoacán hacia Guadalajara, pocas veces al revés). Jorge Amós Martínez Ayala menciona que para finales del siglo XVII “la importancia y el tamaño de la catedral de Valladolid fue tal que estuvo exportando músicos hacia el occidente y el norte del virreinato. Algunos fueron instrumentistas, como cierto mulato que tocaba el órgano en la catedral de Guadalajara en 1692 junto con otros músicos

---

<sup>76</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 15, 21 de mayo de 1808, fs. 272f.

<sup>77</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 14, 26 de noviembre de 1789, 110v-111f.

<sup>78</sup> La muerte de Ramón Rosado se anunció el 13 de enero de 1823. ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 16, 13 de enero de 1823, fs. 250v y 251f.



vallisoletanos”.<sup>79</sup> Fueron tres Ortiz de Zárate: Ignacio, Antonio y Vicente; los dos primeros habían llegado antes que Vicente, pues este último lo hizo solamente cuando vino a ocupar el cargo de maestro de capilla, es decir, no pertenecía a la catedral, pero, no debemos olvidarlo, tenía vínculos con dos Ortiz de Zárate que ya estaban viviendo con sus familias en la ciudad de Guadalajara cuando salió la convocatoria para ocupar la plaza de maestro de capilla en 1808 y, por lo tanto, se conocía de su capacidad, lo cual, sin lugar a dudas, influyó en la elección de Vicente como nuevo maestro de capilla.<sup>80</sup>

El otro aspirante, que no alcanzó a hacer el examen pero que propuso su candidatura fue Antonio Álvarez, quien era un viejo conocido de los canónigos y músico con experiencia en la catedral tapatía. Era cantor y se le había admitido como tal en la capilla musical en 1785.<sup>81</sup> En dicho puesto pasó más de veinte años, los cuales no carecieron de ciertas vejaciones por el poco sueldo recibido. Pero fue en 1805 que decidió pedir un ascenso y suplicó al cabildo le diera “la plaza de ayudante de maestro de capilla”. El cabildo reflexionó sobre su entrega a la capilla musical y decidió otorgarle la plaza, siendo una de sus obligaciones más importante la enseñanza en la escoleta, pues, pensaba el cabildo, no quería verse en “el caso no remoto de que acaben de exterminarse las voces que con la correspondiente instrucción subsisten en el día”. La experiencia tenida por Antonio Álvarez era conocida por los canónigos, pues no le pusieron ningún pero y, al contrario, alabaron su trabajo conceptuándolo como “un maestro hábil, eficaz y constante [...] destreza y voz viva”.<sup>82</sup>

De los tres aspirantes en 1805, solamente uno no trabajaba ya en el cabildo. Esto nos indica que el proceso de enseñanza funcionaba, pues había personas aptas para acceder al máximo puesto de la capilla musical. Resulta elocuente también que existieran lazos familiares dentro del grupo de los músicos; el caso de los Ortiz de Zárate nos lo muestra. Ahora bien, falta todavía conocer cuál era el poder del maestro de capilla, qué función tenía respecto a sus inferiores y a los demás músicos.

### **Poder y primacía: del maestro de capilla hacia abajo**

---

<sup>79</sup> Jorge Amós Martínez Ayala, “Introducción que quiso ser ensalada y terminó en popurrí”, en José Amós Martínez Ayala (coordinador), *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán*, Morelia, Morvellido Editores / Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo / Secretaría de Desarrollo Rural, 2004, p. 29.

<sup>80</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 14, 17 de junio de 1788, fs. 13f.; ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 14, 2 de diciembre de 1789, fs. 112f.

<sup>81</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 13, 7 de junio de 1785, fs. 111v.

<sup>82</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 15, 7 de diciembre de 1805, fs. 223f-223v.

El maestro de capilla tenía la voz de mando en los asuntos relacionados con la música. Cuando se ascendía a dicho puesto, tenía la competencia de informar al cabildo quiénes eran las personas aptas para ocupar alguna plaza en la capilla musical, y su parecer tenía un peso indiscutible en la designación de los aspirantes. Además, estaba encargado de todos los asuntos relacionados con la música. Por ejemplo, cuando se compraba un instrumento o cuando se analizaba el estado de los papeles de música, siempre se encontraba entre las personas designadas para decidir las acciones consecuentes.

Muchas veces el maestro de capilla, además de organizar a los músicos, dar pareceres respecto a decisiones musicales, cuidar de los instrumentos y enseñar a los futuros valores artísticos, estaba encargado de componer. Era una de sus labores más importantes; por eso, en el examen de ingreso al maestrazgo de capilla la composición era un elemento principal. Algunos de los maestros de capilla no fueron muy prolíficos en este aspecto, aunque se debe decir que otros sí, especialmente en la catedral de la ciudad de México, que marcaba la pauta en las cuestiones musicales de la Nueva España. Muchos maestros de capilla eran reputados de muy buenos compositores; esto sucedía desde tiempos tempranos, desde el siglo XVI; durante los siguientes cien años siempre, cuando se buscaba contratar a un maestro de capilla, se le pedía como requisito el “saber componer”; en la centuria dieciochesca no se podía ocupar la plaza sin tener conocimiento y talento en la composición.<sup>83</sup>

Los maestros de capilla eran compositores, creaban, componían obras. Jesús Estrada ha dicho de Manuel de Sumaya, maestro de capilla en la ciudad de México en la primera mitad del siglo XVIII, que logró “el puesto más elevado como músico y compositor, considerándosele como el maestro que regía el arte musical, no sólo en la catedral de México, sino en toda la Nueva España”.<sup>84</sup> Es decir, la música que se ejecutaba en las catedrales muchas veces era del maestro de capilla, lo que le daba una responsabilidad todavía más importante. Al mismo tiempo, dicha función le daba prestigio. Esto sucedía también en otras partes de las colonias españolas y en la misma España; por ejemplo, en Venezuela, el maestro de capilla de la catedral de Caracas,

---

<sup>83</sup> En 1538, se ordenó al mayordomo de la iglesia catedral de México pagar al maestro de capilla “para aderezar los niños cantores para la natividad de Nuestro Señor Jesucristo, para las [composiciones de] chanzonetas de la pascua y noche santa de navidad”. Para 1668, la catedral de Oaxaca, al fijar edictos en las catedrales de México y Puebla, pedía a los posibles opositores al maestrazgo de capilla “se hallaren suficientes y supiesen componer canto”. ACCM, *Libros de cabildo*, núm. 1, 15 de noviembre de 1538, fs. 4v; AHAO, *Libros de cabildo*, núm. 1, 23 de marzo de 1668, fs. 262v-263f.

<sup>84</sup> Jesús Estrada, *op. cit.*, p. 116. Véase también, sobre la música de los maestros de capilla de la catedral de México, en el siglo XVIII, Robert Stevenson, *op. cit.*, p. 148-158.

Cayetano Carreno, fue considerado un puntal en la música de su época.<sup>85</sup> Los maestros de capilla, por lo tanto, además de sus oficios cotidianos, de sus luchas con los niños a quienes educaban, también componían y ello les redituaba un prestigio más alto.

El maestro de capilla, sin embargo, estaba imbuido también en la catedral, en el contacto con los músicos, en las órdenes que les daba el cabildo. A menudo estaba en los exámenes de personas que aspiraban a puestos inferiores. Por ejemplo, el 3 de octubre de 1747, para examinar a los aspirantes a organista mayor a la catedral de Guadalajara, se nombró con “oficio de examinadores a don José Rosales, maestro de Capilla, a don Francisco Morillo, sochantre, y a don Miguel Placeres, músico”.<sup>86</sup> Él llevaba la batuta en dichos exámenes, pues tenía primacía respecto al sochantre y a cualquier otro músico. Su influencia era muy amplia en las decisiones musicales de los canónigos. Era, digamos, una especie de “consejero” del cabildo, porque al ocupar la plaza de mayor prestigio musical en la catedral, su voz tenía autoridad profesional para informar, examinar y decidir cómo se debía proceder, aunque la última palabra la tuvieran los canónigos.

La voz del maestro de capilla era importante para los canónigos: dependiendo lo que dijera, era la manera en que se actuaba, ya fuera para admitir personas a la capilla musical, para ascenderlas o para comprar materiales musicales. Pondremos algunos ejemplos donde las actas de cabildo de la catedral de Guadalajara nos muestran ello. El 4 de enero de 1749 el cabildo aceptó a Pedro José Bernardez de Rivera como arpista, ya que fue “tenido por hábil y suficiente [por] el maestro de capilla”.<sup>87</sup> La importancia de las diligencias y las declaraciones del maestro de capilla eran tan importantes para los canónigos, que si no se encontraba, decidían esperar antes de actuar en asuntos que no conocían muy bien. En septiembre de 1750, cuando Miguel Peña y Diego de Reina pidieron plaza de violinista, a la sazón el recién nombrado maestro de capilla, Francisco Rueda, no se encontraba en la ciudad. ¿Qué hizo el cabildo? ¿Debía tomar la decisión sin el consentimiento y el auxilio del maestro de capilla? No, claro que no, ellos no estaban preparados para decidir quién sabía y quién no el arte de tocar el violín; por ello decidieron esperar y así lo expresaron: “se reserva proveer [la plaza] hasta que venga el

---

<sup>85</sup> Miguel Castillo Didier, “Cayetano Carreno (1774-1836): en torno a su cuna y su obra. A Robert Stevenson, ofrenda de admiración”, en *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Texas, University of Texas Press, primavera-verano de 1990, pp. 44-45.

<sup>86</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 11, 3 de octubre de 1747, fs. 23v.

<sup>87</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 11, 4 de enero de 1749, fs. 47v.

maestro de capilla”.<sup>88</sup> Notamos, por supuesto, la primacía del maestro de capilla en todo asunto relacionado con ingreso, expulsión y ascenso.

Las relaciones, claro está, eran hacia ambos lados: hacia lo superior, el poder, los canónigos; y hacia lo inferior, el igual, los músicos. Es decir, una decisión del maestro de capilla influía en ambos espacios, en ambos ambientes; por un lado era la voz profesional en la cual los canónigos podía confiar, y, por el otro, era el jefe máximo dentro de los músicos, por lo cual tenía dos ámbitos de influencia: con los iguales, con los violinistas, organistas, cantores, etcétera; y con los superiores, quienes lo nombraban a él. Tarea nada fácil, pues muchas veces fue necesario lidiar con ambos, tener conflictos con ambos y no quedar bien con ninguno de los dos. Por ejemplo, cuando un músico pedía aumento de sueldo, muchas veces el cabildo mandaba llamar al maestro de capilla y le pedía un informe del solicitante, si tocaba bien, si había mejorado en sus capacidad artística, si guardaba la disciplina (esto lo hacía muchas veces el apuntador, quien verificaba la asistencia a cada acto litúrgico) y, por supuesto, con base en todo ello se decidía si se debía o no dar un aumento de sueldo. Ahí la situación era difícil para el maestro de capilla, pues por un lado estaba el músico, su igual, como él algún día había sido (visto en las páginas anteriores) y, por el otro, la autoridad, quien le daba trabajo y a quien debía obedecer. Son comunes estas situaciones difíciles. Por ejemplo, en julio de 1751, el bajonero Antonio Nicolás pidió un aumento de sueldo y ofreció, además de tocar el bajón, también utilizar el oboe. El cabildo, presto, ordenó que el “maestro de capilla informe de la suficiencia del contenido [del escrito presentado por Antonio Nicolás], así del bajón como del oboe, bajo de juramento”.<sup>89</sup> Una tarea no muy fácil, pues existía tanto la presión desde arriba como desde abajo. Una decisión del maestro de capilla significaba, además de la continuidad en la catedral, una mayor percepción de ingresos; en el ejemplo anterior, Francisco Rueda declaró que Antonio Nicolás era apto para tocar el oboe, por lo cual, el cabildo determinó “se le den veinticinco pesos más de la renta que tiene por bajonero en cada un año, bajo la condición y precisa obligación de tocar el oboe siempre que el maestro de capilla se lo ordenare”.<sup>90</sup> Es decir, los “consejos” e informes” del maestro de capilla determinaban la vida musical, los ascensos y hasta las percepciones pecuniarias de los demás músicos.

---

<sup>88</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 11, 4 de septiembre de 1750, fs. 68f.

<sup>89</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 11, 3 de julio de 1751, fs. 86v.

<sup>90</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 11, 19 de febrero de 1752, fs. 93f.

Los canónigos sabían que el maestro de capilla estaba entre dos espadas: la de los músicos y la de ellos. Pero eso era quizá lo buscado, pues no les interesaba tener un líder que azuzara los sentimientos de los músicos en contra de la autoridad: era una manera de fisurar (dividir) la creación de un posible grupo de músicos, homogéneos y prestos a pedir mayores beneficios (asunto que veremos en el capítulo siguiente).

Creaba conflictividad entre los músicos esta división jerarquizada, en la cual uno de los músicos servía como consejero y manejaba, de cierta manera, los ascensos e ingresos a la capilla musical: era una situación de división en una posible cohesión grupal. Los pleitos no fueron escasos, aunque muchas veces se mantuvieron en silencio. Sin embargo, tenemos un caso esclarecedor que nos muestra a qué grado llegaban los celos, las envidias y las luchas entre el maestro de capilla y los demás músicos, especialmente los más adelantados. El 4 de septiembre de 1751, cuando Francisco Rueda era maestro de capilla en la ciudad de Guadalajara y, en la de México, todavía quedaba el sabor amargo de su huida sin permiso a la capital novogalaica para ocupar dicha plaza, llegó al cabildo de México un músico pidiendo trabajo. Se llamaba Juan Bautista Sánchez del Águila y provenía de Guadalajara, donde había ocupado la plaza de organista mayor. Sánchez del Águila había accedido a dicha plaza en octubre de 1747 (en septiembre de ese mismo año lo había intentado, pero se le había negado), antes de la llegada de Francisco Rueda al maestrazgo de capilla (julio de 1750). No tenemos noticias claras de los conflictos habidos al interior de la capilla musical ni tampoco sabemos exactamente qué lo provocó; sin embargo, el choque entre Rueda y Sánchez del Águila se dio (quizá porque el segundo pretendía también el maestrazgo de capilla y quedó resentido cuando un fuereño, es decir, de la ciudad de México, la ocupó). El caso es que hubo conflicto y Sánchez del Águila salió de la capilla de Guadalajara, actitud a la cual respondió el cabildo tapatío: “se tenga por despedido de ella a dicho Águila y no se vuelva a admitir por ningún motivo, causa ni pretexto”.<sup>91</sup> El conflicto debió ser entre el maestro de capilla y el organista mayor, entre Rueda y Sánchez del Águila, es decir, un conflicto entre dos de los puestos más importantes de la capilla musical. El caso es que el despedido organista de la catedral de Guadalajara llegó en 1751 a la ciudad de México y se entrevistó con el chantre de la catedral: ambos conferenciaron, hablaron. El 4 de septiembre del mismo año, el chantre argumentó ante

---

<sup>91</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 11, 2 de agosto de 1747, fs. 20f.; *Libros de cabildo*, núm. 11, 2 de septiembre de 1747, fs. 21v.; *Libros de cabildo*, núm. 11, 11 de octubre de 1747, fs. 24f.; *Libros de cabildo*, núm. 11, 3 de junio de 1751, fs. 85f.

el cabildo que un “religioso Bethlemita” le había confiado que en la ciudad de Guadalajara “ha residido el dicho Juan Bautista [Sánchez del Águila] tratándolo con frecuencia diaria por asistir al convento, y que le constaba tener buenas propiedades, y no haber pleito ninguno con los señores capitulares de aquella santa iglesia, y sí algunas desazones con el sochantre don Francisco Murillo y con el maestro de capilla, siempre sobre sus músicas y sobre quién sabía más”.<sup>92</sup> Conocidas estas declaraciones, el cabildo trató el punto y se expresó así de Sánchez del Águila: “ser muy inteligente en música y la voz competente, de que hay tanta necesidad; y muy buen organista, que puede suplir en alguna urgencia”, por lo cual, decidió “primero el que se admita dicho don Juan Bautista Sánchez del Águila por músico de la capilla de esta santa iglesia; y después por mayor número de votos se resolvió el asignarle de renta al año doscientos y cincuenta pesos”.<sup>93</sup> ¿Qué nos indica todo este conflicto? ¿Qué sugiere que un músico de la catedral de México se traslade a la de Guadalajara y uno de ésta a la de México?

En principio, nos muestra claramente los conflictos entre los músicos. Sánchez del Águila tuvo riña, “por cuestiones musicales”, con Francisco Rueda; el cabildo de Guadalajara apoyó al segundo y por eso expulsó al primero; en cambio, en la catedral de México, sabiendo que el maestro de capilla de Guadalajara era quien había huido sin dejar rastro, decidió recibir con los brazos abiertos a quien era expulsado de Guadalajara. Una especie de venganza entre catedrales. En este ejemplo se mezcla nítidamente lo que hemos venido argumentando: para las catedrales era importante formar a sus músicos y retenerlos; cuando uno se escapaba, decidía dejarlos y buscaba otras plazas en otros lugares, no era muy bien visto ello, pues se perdía a un músico ya hecho y una inversión, pues se había preocupado en formarlo y mantenerlo. Pero, al mismo tiempo, el ejemplo nos muestra cómo el maestro de capilla estaba entre la espada y la pared: por un lado su obediencia al cabildo y, por el otro, la presión de los músicos porque en él recaían las funciones de aconsejar e informar a los canónigos, de expresar veredictos, lo cual repercutía en la vida profesional de los demás músicos y, especialmente, en sus rentas y el nivel de vida que tenían. Francisco Rueda tuvo fricciones con Sánchez del Águila; ambos seguramente tenían envidias, miedos y desavenencias, por lo cual uno tenía que ceder o salir de su puesto. Para el segundo no fue fácil: se trasladó a un lugar que no conocía y en el cual le asignaron un sueldo mucho menor al tenido en Guadalajara (ahí recibía quinientos pesos; en México

---

<sup>92</sup> ACCM, *Libros de cabildo*, núm. 41, 4 de septiembre de 1751, fs. 31v.

<sup>93</sup> ACCM, *Libros de cabildo*, núm. 41, 4 de septiembre de 1751, fs. 31v.

doscientos cincuenta);<sup>94</sup> había perdido, pues no era buena idea pelearse con el maestro de capilla, la más alta jerarquía entre los músicos.

El maestro de capilla tenía también su vida, su intimidad, sus aspiraciones y sus necesidades. No fue nada anormal que pidiera, en ciertas ocasiones, algunos suplementos (especie de préstamos), ya fuera para juntar dinero para alguna necesidad o alguna inversión; por ejemplo, el 3 de octubre de 1747, José Rosales, maestro de capilla, pidió apoyo económico para “comprar una casa que tiene ajustada en esta ciudad”.<sup>95</sup> Pero el suplemento o préstamo no era lo más cotidiano entre los maestros de capilla, pues gozaban de un sueldo bueno, el mejor pagado entre todos los músicos. Era más común solicitar permiso para ausentarse. Miguel Placeres, maestro de capilla, pedía en 1785 “licencia par ir a los baños, dejando quien supla su ausencia”.<sup>96</sup> Las separaciones de sus labores cotidianas, sin embargo, no eran constante: su primacía se lo impedía.

Otra función que también lo puso entre la espada y la pared, entre los músicos y el cabildo, fue la vigilancia. Vigilaba a través de los informes, de decir quién podía acceder a otra plaza, quién tenía ya suficiencia artística y a quién se le podía dar un sueldo mayor del tenido. Sin embargo, también estaba a cargo de vigilar el buen comportamiento y la buena conducta de los músicos, tarea que no solamente recaía en él, sino también en el sochantre y el apuntador. Si bien no tenía la facultad de “colocar puntos” (es decir, faltas, pues esa atribución la tenía el apuntador), sí estaba informado de todo lo relativo al comportamiento de los demás músicos y ello pesaba cuando se le solicitaba algún informe. Por ejemplo, en octubre de 1784, el cabildo estalló contra los niños del coro que iban a otras misas a cantar y faltaban a las de la catedral; decidió, entonces, “le eche dos días de puntos a cualquier cantor o monaguillo que con dicho pretexto faltare al coro, o se saliere de él antes de haber terminado; cuya providencia se le notifique al apuntador, maestro de capilla y sochantre”.<sup>97</sup> Es decir, estaba al tanto de las faltas, las indisciplinas y demás infracciones de los músicos, cuestión que le daba un poder mayor, pues tenía la facultad de “conocer” los expedientes de los demás músicos.

Debemos recordar que también era quien estaba al tanto de la enseñanza, lo cual le otorgaba mayor conocimiento sobre las aptitudes y capacidades de los educandos, cuestión nada desdeñable. Algunas veces el cabildo pedía al maestro de capilla que le

---

<sup>94</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 11, 11 de octubre de 1747, fs. 24f.

<sup>95</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 11, 3 de octubre de 1747, fs. 23v-24f.

<sup>96</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 13, 18 de enero de 1785, fs. 94f.

<sup>97</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 13, 12 de octubre de 1784, fs. 84f.

informara quién estaba apto para ocupar plazas de monaguillo, a lo cual tenía que responder con un informe y, en sus manos estaba el que los niños pudieran ocupar las plazas. En 1804, por ejemplo, informó que los niños de la escoleta estaban adelantados ya y podían ocupar las plazas de monaguillos, a excepción del niño Castellanos, quien “hace algunas faltas así en la asistencia a la Iglesia como a la escoleta”, por lo cual no se le nombró en ningún puesto. El cabildo le ordenó al maestro de capilla que “esté a la mira de la conducta de Castellanos, de quien en caso de no corregirse, dará oportunamente cuenta para determinar lo conveniente”.<sup>98</sup> La primacía del maestro de capilla, la autoridad de su parecer y su relación directa con el cabildo, lo colocaba en un puesto de prestigio y poder, pero también de constantes conflictos con los implicados en sus decisiones. Tarea nada fácil, pero llevadera si se obtenía buena ganancia y se ocupaba, sin lugar a dudas, una de los encargos más importantes en la vida musical de la Nueva España.

### **Y los músicos....**

En la historiografía mexicana musical son pocos los trabajos, por no decir ninguno, que aborden a los músicos. La mayoría se centran en las obras musicales, y, con menos interés, en los maestros de capilla. Lo que aquí se pretende es dar, si no una visión amplia y erudita, sí una ojeada hacia los músicos en la capilla musical, la forma en que ascendían y algunas de sus aspiraciones.

Una de las razones importantes por las cuales no se sabe bien cómo era la vida al interior del grupo formado por los músicos en las catedrales, es quizá la escasez de fuentes que nos hablen de ello. Las actas de cabildo nos muestran solamente una apertura, un pequeño resquicio desde donde nos podemos adentrar, pero falta mucho, hay infinidad de lagunas; por eso, es necesario reflexionar al respecto. Si un documento nos dice algo, ¿qué más podemos extraer? ¿Podríamos hacer una interpretación del mismo? ¿Por qué se dice tal o cual cosa y se oculta aquella? Algunas de estas preguntas debemos plantearnos para saber un poco más sobre los músicos. Ya hemos hablado del maestro de capilla, del sochantre y de los demás miembros del cabildo catedralicio, pero, ¿qué hay con los demás músicos?, ¿cómo ingresaban?, ¿quiénes eran?, ¿cuáles eran sus ascensos? En este pequeño apartado deseamos dar una visión de ello.

---

<sup>98</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 15, 18 de febrero de 1804, fs. 188f.



Para el caso de la ciudad de Guadalajara hemos encontrado (cosa que, hasta ahora, no se ha hecho en otras catedrales –México, Puebla y Oaxaca–) los “cuadrantes del coro”. Estos papeles, aún sin clasificar y con muchas inconsistencias, eran en los que el padre apuntador anotaba las asistencias y las faltas: era el control de la capilla musical, de las misas, de los eventos litúrgicos donde participaban los cantores y los músicos. El puesto del “padre apuntador” era importante, pues estaba al tanto de todo lo relativo a quién asistía y quién no. Tenía el control y eso es lo que demuestran los cuadrantes del coro. Hasta ahora hemos encontrado los de finales del siglo XVIII, donde se muestran quiénes conformaban la capilla musical. Para darnos una idea de ello, hemos decidido analizar uno: veremos la magnitud e importancia del cabildo cuando, todos sus miembros (incluidos cabildo y empleados), estaban en las celebraciones litúrgicas.

Los cuadrantes de coro solamente mencionan los nombres de las personas y (no en todos los casos) las atribuciones o puestos que tenían. Por ejemplo, en el cuadrante del coro de 1754 se cuentan 58 personas. Entre ellos, aparecen las dignidades, canónigos y racioneros y medios racioneros. Entre estos tres grupos se cuentan nueve personas. También aparece el sacristán mayor y un maestro de ceremonias. Le siguen siete capellanes y dos sochantres. Podría decirse que éstos serían la élite del cabildo, los que tenían la voz de mando y quienes ocupaban los puestos fuera de las cuestiones musicales, aunque, como hemos visto, los sochantres eran también músicos. Lo que nos interesa ahora resaltar son las personas enteramente dedicadas a la música, por ende, las personas que conformaban ese grupo.

De los músicos aparecen el maestro de capilla (Francisco Rueda), el organista mayor y menor (Joseph Manuel Bravo y Joseph Manuel Cosío, respectivamente), 17 conceptuados como músicos (Cristóbal Arguello, Andrés Galindo, Manuel Núñez, Antonio Orozco, Joaquín Guevara, Miguel Placeres, Francisco Morrillo, Manuel Cleofas, Antonio Casillas, Diego de Medina, Antonio Mendoza, Pedro Jiménez, Lorenzo de la Cruz Villavicencio, Pascual de Ibáñez, Joseph Antonio Marcelino Castro, Joseph Nieto y Manuel Peña) y 8 monaguillos (Joseph Antonio Marcelino Castro –que también aparece como músico–, Agustín Antonio, Manuel Rivera, Prudencio de León, Antonio Segura, Manuel de Aldama, Joaquín Cabrera y Judas Tadeo Fonseca); terminan

la lista del cuadrante de coro dos contadores, un secretario, un celador, un oficial, el penitenciario y el perrero.<sup>99</sup>

Un grupo de 27 personas dedicadas a las cuestiones musicales no son pocas; quizá por eso las actas de cabildo están inundadas de noticias relativas a la música y a los músicos en sí. Ahora bien, ¿cómo se formaba parte de este grupo?, ¿qué actividades realizaban? ¿Cómo era su jerarquía? A continuación trataremos de responder, *grosso modo*, dichas preguntas.

Para entrar a la capilla musical había, como hemos dicho, dos opciones: una era llegar de fuera, es decir, concursar por una plaza; la otra era ingresar (también por concurso y aptitudes), desde un puesto más bajo, como era el de monaguillo a, por ejemplo, cantor. Se daban, en Guadalajara, ambas variantes. La primera fue menos común que la segunda; en todas, sin embargo, intervenía el maestro de capilla, pues él decidía quién ingresaba y quién no. El ser monaguillo implicaba ya una plaza y estar dentro del cabildo catedralicio. Generalmente se ascendía a la plaza de monaguillo desde la escoleta, es decir, cuando un niño estaba ya apto y fuera talentoso para las cuestiones musicales, que hubiera cumplido en la escoleta y tuviera el beneplácito del maestro de capilla, podía pedir una plaza de monaguillo; asimismo, cuando un monaguillo subía a otra plaza, ésta quedaba vacante y, el cabildo, pedía al maestro de capilla le informara quién estaba apto y entonces se nombraban otro. Por ejemplo, en 1785, Francisco Rueda, quien a la sazón era monaguillo de la catedral (seguramente hijo de Francisco Rueda, quien ocupó la plaza de maestro de capilla y, después, la de violinista), fue expulsado en enero de dicha plaza por “mal servicio y operaciones”;<sup>100</sup> inmediatamente, el cabildo, al tener la plaza vacante, “viendo la certificación del maestro de capilla, en que expresa el aprovechamiento y buena asistencia de Pedro Morentín a la Escoleta [...] lo nombraban y nombraron para que sirva dicha plaza y que desde el día de hoy [tenga] la renta de su antecesor”.<sup>101</sup> Para ingresar a la capilla musical se iniciaba desde la escoleta y de ahí, el aprovechamiento, las relaciones con el maestro de capilla y con los demás músicos, además de la suerte para encontrar una plaza vacante, influían en el camino del músico de la catedral.

Pero el trabajo no quedaba ahí, es decir, el proceso de la escoleta y el paso por ser monaguillo era considerado todavía como una enseñanza: el maestro de capilla

---

<sup>99</sup> Archivo del Arzobispado de Guadalajara, Cajas *Cuadrantes del coro*, sin numeración interna, cuadrante del coro de 1754.

<sup>100</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 13, 11 de enero de 1785, fs. 93v.

<sup>101</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 13, 25 de enero de 1785, fs. 95v.

observaba, tenía conocimiento y sabía de los adelantos artísticos y disciplinarios de cada niño o monaguillo. Esta etapa dentro de la vida de un músico al interior de la catedral era vista como aprendizaje para nuevos horizontes, que dependía, como hemos visto, de las vacantes que hubiera en la catedral y de las aptitudes de cada persona. La enseñanza de los monaguillos era de vital importancia para el cabildo. Se necesitaba, por todos los medios, que aprendieran a tocar instrumentos musicales y a cantar. Los canónigos no cejaron durante el siglo XVIII y principios del XIX de fomentar dicha educación musical. La intención de los canónigos era proveer de “los medios más oportunos y conducentes para la crianza y educación de los niños que se hayan de entrar a servir de monaguillos a esta Santa iglesia instruyéndose así en el canto llano, como en los instrumentos músicos a que se inclinen”.<sup>102</sup> Si alguien ingresaba al puesto de monaguillo, debía proseguir su carrera musical, porque eso dotaba a la iglesia catedral de músicos capaces. Y cuando se estaba en la capilla musical, se tenían reglas donde los ascensos, el ingreso y el prestigio jugaban un papel importante.

El cabildo sabía de ello; tenía bien delineada la cuestión de los ingresos, los ascensos y la vigilancia: si se esforzaba un niño o un músico ya formado en su mejoramiento, si era disciplinado y no faltaba a los ensayos ni a las misas o actos litúrgicos, se podía obtener beneficios pecuniarios y plazas con mayores ingresos. Además, ahí tenía al apuntador (quien realizaba el cuadrante del coro) y al maestro de capilla: ellos eran los encargados de informarle y mostrar el comportamiento y las perspectivas de los alumnos y de los músicos. Este intrincado sistema de ingreso-ascenso-beneficio-vigilancia-expulsión, le funcionaba al cabildo, aunque (y eso lo veremos en el capítulo siguiente), hubo generalmente resistencia tanto de los músicos como del maestro de capilla. Sin embargo, la manera de plantearlo y llevarlo a cabo dejaba pocas perspectivas para la queja y la desobediencia.

Después de haber ocupado la plaza de monaguillo, de cumplir con las obligaciones, asistir a la escoleta y ser disciplinado, se podía ingresar a otra plaza, ora de música, ora de cantor. Era normal que los monaguillos todavía no adelantados del todo pidieran plazas de músicos y les fueran otorgadas, pero con el mismo sueldo de monaguillo y con la condición de perfeccionarse en el arte, para después, cuando se haya hecho un adelanto artístico, pedir un aumento de sueldo. Así le sucedió a Cristóbal Solís, que el 17 de noviembre de 1784 pidió ser admitido para tocar “trompa, clarín y

---

<sup>102</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 14, 5 de septiembre de 1793, fs. 267f.

violín”.<sup>103</sup> El cabildo lo admitió “señalándole de renta anual la misma que goza por monaguillo, con la calidad de asistir diariamente a la Escoleta para que se acabe de perfeccionar”.<sup>104</sup> Para 1790, Solís ya era considerado “ministro de música” (o músico”) y pidió mayor sueldo por tocar la trompa, el clarín y el violín. El cabildo decidió darle un aumento de cincuenta pesos. Lo interesante aquí es que, dentro de la capilla musical, la jerarquía era mucha; no se podía pasar a una plaza tan fácilmente: se precisaba el dominio del instrumento y el reconocimiento de tal, es decir, un monaguillo no podía ser llamado “violinista” o “músico” hasta que estuviera totalmente preparado para eso y hasta que el maestro de capilla lo dejara asentado en sus escritos.

Los adelantos musicales de los monaguillos, en algunos casos, podían significar beneficios (aumentos de sueldo o permisos para tocar instrumentos en las misas o funciones litúrgicas). Así le sucedió al monaguillo Cabrera en junio de 1785: el maestro de capilla dio un informe de personas aptas para ocupar diversos puestos (violinista, bajonero y cantollanista); dentro de dicha certificación, mencionó que el “monaguillo Cabrera” había ido muy bien en sus estudios. Ante dicha información, el cabildo decidió “en atención a lo adelantado que se haya el monaguillo Cabrera, y lo que ayuda en el coro, asimismo le asignaron para ahora veinte pesos anuales a más de la renta que goza por monaguillo, cuyas cantidades se cargarán a sus respectivos ramos”.<sup>105</sup> Los canónigos tenían, sin duda, un complicado entramado de beneficios para quien adelantara y de castigos para quien no lo hiciera.

De monaguillo se podía pasar a otras plazas. Esa era la intención y el camino forjado e intentado por los canónigos para la capilla musical: muchos monaguillos se transformaban, con el pasar de los años, en violinistas, bajoneros, trompistas, organistas, sochantres, etcétera. Era algo muy común; en realidad, fungía como el paso lógico, la aspiración generalizada de los monaguillos. Hay muchos ejemplos. Pongamos, nada más por mencionar alguno, el de Mariano Mendoza. En 1782 es admitido a la plaza de monaguillo. Durará más de seis años en obtener ascenso. Fue en 1790 cuando presenta documentos y una solicitud para ser admitido como “segundo oboe”, a lo cual el cabildo accede “asignándole como se le asigna por ese ejercicio ciento y cincuenta pesos en cada un año”.<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 13, 17 de noviembre de 1784, fs. 87 v.

<sup>104</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 13, 2 de diciembre de 1784, fs. 87v.

<sup>105</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 13, 7 de junio de 1785, fs. 111v.

<sup>106</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 13, 14 de diciembre de 1782, fs. 37v; *Libros de cabildo*, núm. 14, 13 de agosto de 1790, fs. 136f y 136v.

En el proceso de ascenso, como en el del cabildo mismo (con los ascensos de los canónigos), se daba un proceso de repetición, es decir, si moría una persona de las más altas en la jerarquía, entraba a su puesto el siguiente inferior y así se producía un proceso de ascensos en todos los niveles. Era común, por ejemplo, que la muerte o salida de un oboe primero produjera, por un lado, que el segundo (inmediatamente inferior) oboe accediera al oboe primero, y que la plaza de oboe segundo quedara cubierta por un monaguillo. Era un proceso de ascenso continuo lo que se daba entre los músicos de la catedral y que fue copiado de lo sucedido entre los mismos canónigos, como se explicó en el capítulo segundo. En el caso de Mariano Mendoza, por ejemplo, cuando dejó la plaza de monaguillo, ésta fue cubierta inmediatamente por otra persona, pues Mendoza ascendió en agosto de 1790, y la plaza de monaguillo fue cubierta por Jospeh María Saavedra en octubre del mismo año.<sup>107</sup>

### **Jerarquías y sueldos**

Los sueldos y las jerarquías eran dos factores que iban estrechamente ligados. Entre mayor sueldo, era mejor el prestigio y más importante la función. Existían, eso sí, personas que realizaban varios oficios y podían con ello recibir mejores ingresos en relación con quien tenía solamente uno; pero en términos generales, la jerarquía correspondía al sueldo, y quien más alto estuviera en el escalafón de los músicos, mejores percepciones económicas y más prestigio ganaba.

Quien mayor jerarquía tenía era el maestro de capilla: ya hemos dicho su estrecha relación con los canónigos y su posición inmejorable en asuntos musicales, de ascenso de músicos y de influencia en el cabildo. Los sueldos que tenían los maestros de capilla eran superiores a los de todos los demás músicos, especialmente porque, además de fungir en el maestrazgo de capilla, tenía la obligación de educar a los nuevos talentos. En 1803, Pedro Regalado Tamez es nombrado maestro de capilla con un sueldo de 800 pesos, el cual se dividía en 600 por el maestrazgo de capilla en sí y los restantes 200 por el trabajo de “escoleta”. Ningún otro músico tenía este sueldo. Era, en sí, un símbolo de jerarquía.

Los sueldos no solían aumentar mucho con los años, y sólo se hacía cuando quien ocupaba la plaza lo pedía. En el caso del segundo personaje de mayor prestigio

---

<sup>107</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 14, 5 de octubre de 1790, fs. 144v.

entre todos los músicos se encontraba el organista mayor. Éste, como el maestro de capilla (que recibió el mismo sueldo en 1803 que el tenido por el maestro de capilla en 1750) tenía uno de los mejores sueldos. En 1747 recibió Juan del Águila un estipendio de 500 pesos, divididos en 330 por ser el organista mayor y 170 por afinar los órganos. Indicaba, este sueldo, una posición inmejorable, solamente superada por la del maestro de capilla.<sup>108</sup>

Después venían los demás puestos: el violinista recibía, en 1746, un sueldo de 150 pesos; en 1790 se le subió a 200 pesos<sup>109</sup> El bajonero ganaba, ya en 1803, 200 pesos.<sup>110</sup> Por otro lado, las jerarquías menos importantes eran la trompa, en la cual se pagaba, en 1801, un sueldo de 50 pesos y, ese mismo año, se aumentó a 100 pesos; en 1805, se incrementó a este oficio cien pesos más, lo cual hizo que quedara en 200 pesos el sueldo y no fuera una plaza desdeñable.<sup>111</sup> La plaza de bajón no era tampoco mal pagada en 1799, pues se pagaba 175 pesos anuales.<sup>112</sup> Debemos recordar que muchos músicos podían tocar varios instrumentos, lo cual les proporcionaba varias entradas económicas, y hacía que los sueldos más bajos se completaran con otras actividades mejor remuneradas. Por ejemplo, el 28 de noviembre de 1798, a José María Arroel se le asignó un sueldo de 250 pesos por tocar tanto trompa como clarín. Es decir, ambos oficios le producían una renta mayor que si solamente tuviera uno. Era, digamos, el complemento en las actividades musicales: ejercitar varios instrumentos para recibir mejor sueldo.<sup>113</sup> Esto era muy común; músicos que también cantaban y cantores que tocaban varios instrumentos.<sup>114</sup> Eran constantes las súplicas para “pedir más oficios” y con ello hacerse de un mejor sueldo. Por ejemplo, el 3 de julio de 1751, Antonio Nicolás, que tenía ya plaza de bajonero, pidió “aumento de salario con obligación de tocar oboe y por siempre que se le mande”, solicitud que fue turnada al maestro de capilla para que informara “de la suficiencia del contenido, así del bajón como del oboe, bajo de juramento”.<sup>115</sup> Estos casos nos indican que los músicos buscaban prepararse en varios instrumentos para poder ocupar diversas plazas o, en su caso, realizar distintas

---

<sup>108</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 11, 11 de octubre de 1747, fs. 24f.

<sup>109</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 11, 18 de junio de 1746, fs. 2f; *Libros de cabildo*, núm. 14, 5 de octubre de 1790, fs. 144v.

<sup>110</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 15, 29 de noviembre de 1803, fs. 182f.

<sup>111</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 15, 27 de agosto de 1801, fs. 141v.; *Libros de cabildo*, núm. 15., 27 de septiembre de 1801, fs. 144f.; *Libros de cabildo*, núm. 15, 28 de noviembre de 1805, fs. 222v.

<sup>112</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 15, 27 de agosto de 1799, fs. 104f.

<sup>113</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 15, 28 de noviembre de 1798, fs. 91f.

<sup>114</sup> En 1753 Miguel Peña, con plaza de violinista en la catedral, pidió obtener también el oficio de cantor. ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 11, 10 de abril de 1753, fs. 124f.

<sup>115</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 11, 3 de julio de 1751, fs. 86v.

actividades que les dieran mejores percepciones económicas. Y claro, notamos la palabra de autoridad que tenía el maestro de capilla en asuntos de ascenso y percepciones salariales.

Los cantores estaban, como todos quienes se dedicaban a la música en la catedral, bajo la férula del maestro de capilla y, como los demás músicos, los cantores también eran dictaminados por éste. Es decir, su jerarquía estaba siempre bajo el dominio del jerarca musical máximo: el maestro de capilla.<sup>116</sup>

Los cantores tenían una posición buena dentro de los músicos; muchas veces, además de ser cantores, eran músicos y tocaban algunos instrumentos. El sueldo de cantor varió con los años y fue en aumento constante. En 1785, a José Antonio Álvarez le dieron solamente 80 pesos como renta anual por el canto llano. Sin embargo, esta suma creció con los años y, para 1802, había subido a 200 por canto llano y 100 por el figurado. Existían puestos de mayor prestigio dentro de los cantores, como sería el contralto: en diciembre de 1802, Manuel Bolaños fue nombrado contralto de la catedral y recibió 300 pesos de estipendio, es decir, cien pesos más que el canto llano.<sup>117</sup>

Las jerarquías también dependían de las capacidades. Cuando alguien ingresaba a una plaza sin tener los conocimientos suficientes para servirla, podía recibir menor sueldo y la obligación de prepararse y educarse en ella, es decir, se le restaba jerarquía tanto en el prestigio como en el estipendio. Un caso lo tenemos con Antonio Guerrero, monaguillo que solicitó en 1805 una plaza de cantollanista y figurado; después de un voto favorable del maestro de capilla con la nota de la necesidad de mejorar, el cabildo decidió, a partir de esta información, pagarle solamente 200 pesos por ambos cantos (cuando era común se pagaran 300) e imponerle “la obligación de asistir a la escoleta a efecto de que se acabe de introducir en la música”.<sup>118</sup> Igualmente, este proceso existió a la inversa, es decir, a personas muy capaces y de virtudes musicales excepcionales, se les asignaban mejores sueldos que el común. El caso es el de Manuel Bolaños. En 1803 se le habían asignado, por la plaza de contralto, la cantidad de 300 pesos; cinco años después solicitó al cabildo aumento de sueldo, pues le era “insuficiente” para subsistir

---

<sup>116</sup> Cuando José Tamés solicitó plaza de cantor en 1784, el cabildo ordenó “pase a examen con el maestro de capilla, quien deberá expresar su dictamen juramentado”. ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 13, 12 de octubre de 1784, fs. 84f.

<sup>117</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 13, 7 de junio de 1785, fs. 111v; *Libros de cabildo*, núm. 15, 15 de septiembre de 1802, fs. 165v; *Libros de cabildo*, núm. 15, 16 de diciembre de 1802, fs. 167v; *Libros de cabildo*, núm. 15, 26 de agosto de 1803, 177v.

<sup>118</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 15, 16 de mayo de 1805, fs. 206v y 207f.

dicho sueldo, a lo cual los canónigos le aumentaron 100 pesos más.<sup>119</sup> Cuando alguien lograba un aumento de sueldo por aptitudes musicales excepcionales, comenzaba la presión desde otras plazas para que hubiera un aumento generalizado de rentas, por eso no fueron muy comunes estos aumentos excepcionales, aunque también servían para establecer las jerarquías entre un buen cantor y uno de calidad inmejorable, entre un monaguillo que apenas iniciaba su carrera de cantor y un tenor recién llegado, con fama en otras catedrales, como sucedió en 1816 con José María Ruiz y Núñez, que llegó a la catedral de Guadalajara con fama de buena voz y conocimientos en la solfa (corroborado por el maestro de capilla), al cual se le pagaron inicialmente 400 pesos de renta anual.<sup>120</sup> Este sueldo distaba mucho, por ejemplo, de los 200 pesos que todavía en 1823 recibía Antonio Guerrero, aquel monaguillo que había entrado en 1805 a la plaza de cantor.<sup>121</sup>

Las jerarquías se mostraban en el sueldo y también en el puesto: no era lo mismo ser primer violín que segundo o tercero; no era lo mismo ser organista mayor que un monaguillo: los músicos vivían en un mundo donde el pináculo de la pirámide era el maestro de capilla y de ahí le seguía el sochantre, el organista mayor y los demás músicos, como el segundo organista, los violinistas, los bajoneros, los que tocaban el clarín y la trompa, los cantores, en fin, todos los demás especialistas en un instrumento. Pero debemos tomar en cuenta que dentro de cada categoría instrumental había diferencias: el primero, el segundo y el tercero, si así fuere el caso. Todo estaba inmerso en un complejo mundo de jerarquías y los sueldos obedecían a ello. El talento no era el elemento principal de ascenso, pues todo se complicaba cuando las jerarquías eran tan amplias y tan infranqueables; no es que imposibilitara la creatividad, pero se buscaba siempre la linealidad, es decir, la educación a través de la escoleta para, en un futuro, llegar a los mejores puestos, pero, ¿qué pasaba cuando el maestro de capilla no era la persona mejor capacitada para encontrar a los nuevos talentos?, ¿o cuando existían algunas riñas entre ciertos grupos o familiares (muchos de los músicos eran hijos de otros músicos)? La jerarquía lo era todo y el respeto al superior era la clave para continuar la vida profesional. Los músicos en la catedral estaban inmersos, sin duda, en un complejo mundo de jerarquías, donde las capacidades musicales se mezclaban con una lógica de ascensos y mejores sueldos, lo cual producía una normativa intrincada y

---

<sup>119</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 15, 11 de mayo de 1808, 271f y 271v.

<sup>120</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 16, 1 de abril de 1816, 109v.

<sup>121</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 16, 31 de diciembre de 1823, fs. 284v y 285f.



con diversos mecanismos que hemos mencionado, como serían los ascensos generalizados o la lucha por la mejora en los estipendios (cuestión que abordaremos en el siguiente capítulo).

### **Los músicos: ¿una cultura dentro de la cultura?**

Múltiples definiciones de cultura se han hecho. En esta tesis no intentaremos hacer un balance de ellas ni trataremos de realizar un recorrido por el concepto; lo que aquí nos interesa es tener un marco general de cultura, no como un concepto polivalente y con infinidad de concepciones, sino como una guía hacia nuestro objeto de tesis, que son los músicos en la catedral de Guadalajara.<sup>122</sup> Marvin Harris nos ha dado, en demasía esquematizada, una definición de cultura: “es el conjunto aprendido de tradiciones y estilos de vida, socialmente adquiridos, de los miembros de una sociedad, incluyendo sus modos pautados y repetitivos de pensar, sentir y actuar (es decir, su conducta)”.<sup>123</sup> La cultura como un todo en el aprendizaje de lo cultural, los hábitos, las tradiciones, los miedos y los pensamientos, de un todo que está en relación directa con la realidad, que la posibilita y le da sentido.

Podríamos pensar en la población habitante en la segunda mitad del siglo XVIII en Guadalajara, sus ideas, su comprensión del mundo, la manera de hablar, las generalizaciones respecto a diversas ideas y el modo de comportarse serían, sin duda, la cultura, esa imagen de la cual no se podían borrar ni ocultar, porque la cultura es un límite en los pensamientos, un estado del tiempo, proceso en el cual se inserta el desarrollo de una sociedad: un complejo todo que explica los comportamientos y las ideas de la población. Todos, absolutamente todos, estaban inmersos en la cultura dieciochesca tapatía: canónigos, músicos, comerciantes, gobernantes, todos. La cultura, como la definió Clifford Geertz (uno de los antropólogos con mayor influencia en la historiografía mexicana) en esa frase constantemente citada, “consiste en estructuras de significación socialmente establecidas en virtud de las cuales la gente hace cosas tales como señales de conspiración o se adhiere a éstas, o percibe insultos y contesta a

---

<sup>122</sup> Hasta hace relativamente pocos años los estudios históricos no tenían en cuenta ninguna relación con la antropología o con otras ciencias sociales; en nuestro particular punto de vista, sigue existiendo esta distancia, a pesar de que ya en 1963 Keith Thomas había planteado que “la tendencia general de la actividad reciente en ambas disciplinas [la historia y la antropología] ha sido, pues, la de juntar lo que siempre fueron líneas de investigación paralelas”. Keith Thomas, “Historia y antropología”, en Joan Vendrell Ferré (compilador), *Teoría social e historia. La perspectiva de la antropología social*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora [Colección Antologías Universitarias], 2005, p. 32

<sup>123</sup> Marvin Harris, *Antropología cultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pp. 19-20.

ellos”.<sup>124</sup> La cultura es significante: se entiende a través de la cultura misma, de sus símbolos.

Pero, ¿había otro tipo de cultura? Digamos, ¿una especie de subcultura? Este concepto, analizado por George Peter Murdock, nos muestra la posibilidad de ciertos grupos que, aunque poseían y se entendían a través de la cultura general, tenían características específicas, lenguajes propios, aspiraciones compartidas, etcétera.<sup>125</sup>

George Peter Murdock habla de hábitos que crean vínculos más fuertes entre las diversas subculturas, hábitos compartidos que no son generales entre la demás parte de la sociedad. Veamos como lo explica:

Una cultura consiste en hábitos que son compartidos por miembros de una sociedad, sea ésta una tribu primitiva o una nación civilizada. Lo que se comparte puede estar generalizado en una sociedad, como normalmente sucede con los idiomas, pero con frecuencia está limitado a determinadas categorías de personas dentro de ella. Así, las personas del mismo sexo o edad, los miembros de la misma clase social, de la misma asociación o de la misma profesión, y las personas que interactúan con otras en relaciones similares, comúnmente se parecen entre sí en sus hábitos sociales, aunque sus conductas difieran de las de las personas de otras categorías.<sup>126</sup>

No debemos entender por subcultura un todo coherente: nadie pierde su individualidad, pero la cercanía, el constante contacto, las actividades comunes y el lenguaje los une más a un determinado grupo entre sí que con otros grupos. Los músicos en la catedral de Guadalajara seguramente formaron una subcultura, porque tenían hábitos en común, muchas veces desarrollos profesionales comunes, asistían a la escoleta, a las funciones litúrgicas, conocían de música (un lenguaje muy específico que pocos conocen si no están adentrados en las actividades musicales) y sabían (estaban al tanto) del funcionamiento del cabildo y las posibilidades de ascender y desarrollarse dentro de él. Por ello, pensamos, formaban una subcultura que, aunque no se hubiera transformado en gremio (con ordenanzas), sí tenía estrechos vínculos y relaciones entre sí que se observan en las estrategias seguidas por conseguir fines en común.

Las convocatorias, por ejemplo, para alguna plaza, iban dirigidas a esa subcultura, no a otra: iban encaminadas a quienes cumplieran los requisitos de estar adentro de un grupo con características, conocimientos y lenguaje (jerga) específicos.

---

<sup>124</sup> Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1997, p. 26.

<sup>125</sup> George Peter Murdock, *Cultura y sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp.109-115.

<sup>126</sup> George Peter Murdock, *op. cit.*, p. 110.

No podemos negar que los músicos en la catedral de Guadalajara formaban un grupo culturalmente homogéneo (pero diverso en su interior, con jerarquía y diferencias también amplias) que se diferenciaban de los demás: inclusive del mismo cabildo, porque éstos no conocían la música con profundidad (en algunas raras excepciones sí tenían conocimientos musicales tan profundos) ni tenían las mismas expectativas, ni luchaban por mejores salarios y buenas plazas musicales. No podemos negar, claro está, que la lógica del ascenso y mejores perspectivas era compartida por los músicos y los canónigos, es decir, siempre se buscaba llegar al puesto mayor, pero ésa era una lógica general de una subcultura más amplia (inclusive fuera del cabildo); sin embargo, en las especificidades los músicos se diferenciaban de los canónigos; y se diferenciaban porque compartían la necesidad de obedecer las decisiones de las autoridades y ello implicaba una distinción importante, una explotación, lo cual los separaba, quizá no culturalmente del todo, pero sí socialmente.

El cabildo era un organismo amplio, una institución de muchas variantes: dentro de ese mismo cabildo había varias subculturas, una de ellas, sin duda la más específica y visible, era la de los músicos, que compartían la música, las aspiraciones, las necesidades, los enconos, las afinidades, el tiempo en el ensayo y en las celebraciones, en fin, compartían hábitos tanto de acción (lo que se hace) como de pensamiento (lo que se piensa y se desea).<sup>127</sup>

¿Por qué subcultura? Ya hemos dicho que las especificaciones son los hábitos; pero, ¿qué tipos de hábitos? No podemos negar que existen ciertas características en los músicos que nos hacen pensar en cierta homogeneidad en sus acciones y proceder. Sabían, por ejemplo, cómo tocar un instrumento, cuáles eran los cantos más comunes en la catedral y cuáles eran las jerarquías de los canónigos, cómo pedir un aumento de sueldo y qué funciones tenían la escoleta, el maestro de capilla y el significado de una plaza. Todo este conocimiento (que notamos en cada músico cuando pide un aumento y al saber qué procedimientos se necesitaban para obtener un cargo en la capilla musical) lo utilizaban, era común a ellos. Lo notamos en tantos pedimentos conjuntos al cabildo para obtener una plaza. Por ejemplo, cuando se convocó a la plaza de ayudante de sochantre, tanto Pedro Antonio Casillas como Ignacio Saucedo, quienes fueron a la

---

<sup>127</sup> Murdock establece: “los hábitos que una sociedad comparte en diversas formas, y que constituyen su cultura, caen dentro de dos clases principales: hábitos de acción y de pensamiento. Pueden llamárseles, respectivamente, ‘costumbres’ e ‘ideas colectivas’. Las costumbres incluyen formas de conducta fácilmente observables, como la etiqueta, el ceremonial y las técnicas para manipular los objetos materiales. Las ideas colectivas no son directamente observables sino que deben inferirse de su expresión en el lenguaje y en otras conductas abiertas”. George Peter Murdock, *op. cit.*, p. 110.

oposición, sabían los procedimientos para la elección de dicho puesto y también conocían las actividades que desempeñarían como ayudantes de la sochantría.<sup>128</sup> ¿Qué nos indica ello? Que existía un conocimiento en común, aspiraciones más o menos homogéneas e implicaba una subcultura, porque ambos, Saucedo y Casillas, conocían los procedimientos y las formas para la elección.

Los músicos de la catedral de Guadalajara, además de tener un conocimiento musical (cuestión que de por sí los unía en temas de conversación y de discusión), sabían cómo se llegaba al cabildo, cuáles eran los mecanismos de ascenso y qué labores habían de realizar para poder mantenerse en el puesto y poder y, en un momento dado, escalar en la jerarquía musical. Ello les confería un conocimiento común que los unía y los potenciaba como grupo culturalmente homogéneo, no en cuestiones de técnica (aunque sí existió), sino en maneras de proceder mentalmente, de actuar, de hábitos que se consideraban típicos de un grupo inserto en una dinámica específica. Por eso, pensamos, a los músicos les podemos atribuir el término de una “subcultura” dentro de la cultura general del siglo XVIII y de la más específica de la catedral de Guadalajara.

Ahora bien, ¿qué intereses específicos tenía esa subcultura?, ¿cómo se organizaba no jerárquicamente, sino para conseguir algún tipo de beneficio?, ¿cuáles eran sus estrategias de defensa ante el poderoso, el superior, quien regía y tenía el control de su estabilidad económica? Ésta y otras cuestiones las abordaremos en el capítulo III, donde observaremos cuáles eran las resistencias de los músicos ante el cabildo, cómo actuaron y qué hábitos fueron comunes para lograr sus intereses.

---

<sup>128</sup> ACMCG, *Libros de cabildo*, núm. 11, 11 de junio de 1746, fs. 1f y 1v.

# **CAPÍTULO III**

**Solicitudes, resistencia y coacción: estrategias de los músicos para obtener beneficios dentro del cabildo catedralicio**

## Capítulo III

### **Solicitudes, resistencia y coacción: estrategias de los músicos para obtener beneficios dentro del cabildo catedralicio**

En las actas del cabildo catedralicio de la ciudad de Guadalajara, durante la segunda mitad del siglo XVIII, hubo constantes pedimentos de los músicos para lograr plazas, aumentos de sueldos y mejores condiciones en su labor profesional. Igualmente, existieron algunos regaños y ciertas llamadas de atención de los capitulares para que los músicos y demás personas relacionadas con el canto se comportaran bien y con la debida compostura en la catedral. Dentro de estas relaciones, muchos argumentos se esgrimieron, varios de ellos, por no decir todos, se repetían con bastante frecuencia. Ante esta constante, se pueden analizar los argumentos y, a partir de ahí, tratar de interpretarlos, observar si existió resistencia y, si así fue, cómo se dio y desde qué discursos se realizó; es decir, ¿cómo se defendían los músicos? y ¿cómo se organizaron para lograr sus aspiraciones?

Ahora bien, quizá pedir aumento de sueldo, solicitar un ascenso o no respetar las reglas impuestas por el superior hayan sido, de cierta manera, acciones cotidianas entre los músicos. Sin embargo, si nos quedáramos con esta interpretación chata y roma, no podríamos ir más allá, es decir, se nos vedaría el tratar de estructurar un argumento que enlace cierta cotidianidad y que explique qué significaban y qué no las peticiones de los músicos. Para hacer más explícitas nuestras intenciones, trataremos de ejemplificar. El 18 de junio de 1746 se escribió en el libro de cabildos de la catedral tapatía lo siguiente:

Y visto el escrito de Manuel Cleofás, violinista de la capilla de esta Santa Iglesia, representando el corto salario con que se ha mantenido en dicho ejercicio, y pidiendo se le aumente, dijeron que se le aumenten setenta pesos más, de los ochenta que tiene, de modo que tenga ciento cincuenta pesos en cada un año.<sup>1</sup>

Este texto nos indica una acción: un músico –violinista– pide un aumento de sueldo. Podría pensarse que dicha petición es común, es decir, un simple y llano aumento de sueldo. Pero, ¿qué hay detrás de ello? No cabe duda que la acción es producida por un estado de insatisfacción, es decir, se pidió aumento porque el recibido no era suficiente. Además, algunas palabras nos indican más. Al salario se le reputa de

---

<sup>1</sup> Archivo de Cabildo Metropolitano de la Catedral de Guadalajara [ACMCG], *Libros de Cabildo*, núm. 11, 18 de junio de 1746, fs. 1v.

“corto”; a la constante labor profesional en la plaza de violinista de “ejercicio”; al solicitar un aumento de sueldo, “pidiendo se le aumente”. La escritura del acta transcrita arriba es obra de un escribano, pero la solicitud, con pocas variaciones, está hecha por el músico, lo cual nos muestra los argumentos esgrimidos.

Partimos, pues, de un estado de insatisfacción. Quien pide aumento lo hace porque no está conforme con lo que recibe; se solicita un ascenso porque se siente la capacidad de cubrir un nuevo puesto y, por ende, experimenta insatisfacción con el actual estado de cosas. Insatisfacción y necesidad de mejorar, de obtener mejores recursos o, en su caso, más prestigio y perspectivas del desarrollo profesional. Este desagrado que las personas sentían hacia su calidad o estado vigente, se convierte también en una lucha constante por obtener los mejores puestos y por lograr que quien tiene la posibilidad de darlos, los dé. Es decir, se entabla una relación entre el superior y el inferior, quien da y quien recibe, quien pide y quien niega (o acepta), es decir, entre los capitulares y los músicos, entre quienes gobiernan la iglesia catedral y quienes son sus empleados.

En los libros de cabildo de la catedral de Guadalajara se observa, a primera vista, una constante de parte de los músicos las solicitudes de aumento en el ingreso percibido, suplemento (especie de préstamo) y el ingreso o ascenso a una plaza. Tenemos, por lo tanto, tres rubros: a) pedimento de aumento; b) pedimento de préstamo; y c) pedimento de ingreso, ascenso o licencia. Estas tres líneas generales son constantes en toda la documentación revisada, es decir, observamos claramente una cotidiana lucha de los músicos por lograr una mejor calidad de vida, lo cual nos indica que la actuación de éstos respecto a su tarea profesional no fue pasiva, sino activa: incidieron, de una u otra manera, en la mejora de sus posiciones. Pero, antes de adentrarnos en cómo actuaron y bajo qué discursos lo hicieron, valdría la pena tener presente algunas cuestiones sobre la resistencia y los discursos que ésta utiliza.

### **Resistir a través del discurso**

James C. Scott escribió en 1990 el libro *Los dominados y el arte de la resistencia*. Es un verdadero esfuerzo por esquematizar las distintas formas de protestar y resistir, siempre con el imperativo de ir más allá, de reflexionar sobre las maneras más sutiles para estar en contra de los dominadores. Para estructurar su estudio, Scott parte de una premisa: desde siempre los dominados han tenido cierta autonomía de pensamiento, es decir,

dentro de su actuación, aunque no puedan derrocar o confrontarse directamente con el superior, utilizan estratagemas que demuestran su disconformidad y ello indica una resistencia hacia los dominadores o superiores. Scott menciona claramente el objetivo de su libro: “consiste en mostrar cómo podríamos mejorar nuestra lectura, interpretación y comprensión de la conducta pública, muchas veces casi inaprensible, de los grupos subordinados”.<sup>2</sup> Para explicar este proceso, el autor se adentra en dos importantes conceptos: discurso oculto y discurso público. Trataremos de explicarlos, pues servirán para conocer cómo los músicos en la catedral de Guadalajara, durante la segunda mitad del siglo XVIII, resistían a sus superiores.

Debemos, ante que nada, estar conscientes que en toda relación de poder existen conductas hegemónicas. Scott dice al respecto que “el proceso de dominación produce una conducta pública hegemónica y un discurso tras bambalinas, que consiste en lo que no se le puede decir directamente al poder”.<sup>3</sup> En este marco, sin duda, se insertan las relaciones entre los capitulares y los músicos. El discurso hegemónico está sostenido por los superiores, por los que mandan en la catedral de Guadalajara. Todo pedimento y toda solicitud están marcados por lo que la hegemonía permite decirle al poder. Por eso las demandas de los músicos para lograr una plaza, un préstamo o un aumento de sueldo tenían que estar dentro de dicha conducta pública permitida. Sin embargo, atrás de dichas peticiones se escondían otros motivos además del principal (la petición en sí), motivos que no se podían decir abiertamente porque el poder hegemónico no lo permitía: se debía respetar la hegemonía, el respeto y la sumisión a los superiores. Para ejemplificar un poco esta conducta hegemónica permitida pondremos un ejemplo. El 22 de junio de 1784, Manuel López, organista de la catedral tapatía solicitó al cabildo un aumento de sueldo, petición que le fue concedida. El músico tenía una renta de 200 pesos, y con el aumento tuvo un estipendio de 250. La petición era clara: un aumento de sueldo. Sin embargo, atrás de dicha petición se encontraban varios motivos que eran, digamos, ocultos, y estaban disfrazados de intentos por “convencer” al superior para conseguir lo que se buscaba, todo dentro del marco hegemónico posible. Manuel López argumentó en su favor “el mérito de veinte años que tiene de servicio en ella [la catedral]”.<sup>4</sup> Recordar los años al servicio del órgano y los méritos prestados a la iglesia catedral eran, sin duda, argucias para conseguir el aumento de sueldo, pero también

---

<sup>2</sup> James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, Editorial Era, 2000, p. 20.

<sup>3</sup> *Ídem*, p. 21.

<sup>4</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 22 de junio de 1784, fs. 72f.



mostraban resistencia: se resistía a continuar con el sueldo de 200 pesos, lo cual implicaba un discurso oculto de insatisfacción ante lo recibido y ante los méritos no reconocidos. Tenemos, pues, un claro discurso hegemónico, impuesto y mantenido por los superiores y obedecido por los supeditados.

Dos conceptos fundamentales empleados por James Scott y que seguiremos en nuestra tesis son los de *discurso oculto* y *discurso público*. Sobre el primero, el autor lo define de la siguiente manera: “Cada grupo subordinado produce, a partir de su sufrimiento, un discurso oculto que representa una crítica del poder a espaldas del dominador. El poderoso, por su lado, también elabora un discurso oculto donde se articulan las prácticas y las exigencias de su poder que no se pueden expresar abiertamente”.<sup>5</sup> Por su parte, el discurso público es el discurso de las apariencias, de lo correctamente dicho, de lo posible en las relaciones marcadas por la hegemonía de un grupo determinado. Las peticiones de los músicos de la catedral de Guadalajara al cabildo estaban insertas en esta hegemonía y, por ende, representaban el discurso público. Igualmente, las misas, los cantos, el lugar específico donde debían acomodarse los integrantes del cabildo en una celebración, indicaban esta hegemonía y eran elocuentes respecto a lo que se quería dar a entender: una jerarquía infranqueable. Sin embargo, en algunos pedimentos descubrimos un discurso oculto y una constante en los argumentos para obtener un beneficio (ya sea un aumento de sueldo, un préstamo o una licencia). Como diría el mismo James C. Scott: “el dominador nunca controla totalmente la escena, pero normalmente logra imponer sus deseos”.<sup>6</sup>

Nos encontramos ante tres conceptos que estructurarán la visión que tenemos de los músicos en la catedral tapatía. Por un lado la *conducta hegemónica*, es decir, el establecimiento de reglas que se debían de respetar, de tratamientos y fórmulas para actuar y acceder a ciertos puestos (en este caso, a plazas musicales). Era una especie de ambiente reglamentado donde cualquier desviación era castigada ya fuera con la expulsión de la capilla musical o con un castigo económico. La conducta se debía respetar tanto en el discurso como en la actuación, pues ella implica el mejoramiento o mantenimiento de la jerarquía establecida, de la división entre superior e inferior, entre dominador y dominado. Cuando dicha hegemonía se rompía, es decir, cuando alguien la violentaba (ya sea con acciones o discursos), los grupos dominadores prontamente intentaban imponer un castigo duro y ejemplar. Así sucedió en la catedral tapatía el 1 de

---

<sup>5</sup> James C. Scott, *op. cit.*, p. 21.

<sup>6</sup> *Ídem*, p. 27.

diciembre de 1751. En el cabildo se trató de “las repetidas faltas a la asistencia del coro y cumplimiento de sus obligaciones en el ministerio” de Antonio Carmona, capellán de coro. El hecho de faltar y no cumplir con sus obligaciones violentaba (a través de una acción) el orden establecido y la “conducta hegemónica”, por lo cual, los superiores (dominadores), en este caso los capitulares, tomaron cartas en el asunto y ordenaron al secretario del cabildo “aperciba que de no asistir con la puntualidad que es obligado, de aquí a año nuevo, se despedirá y borraré la plaza y se procederá a nombrar otro que la sirva con puntualidad”. Notamos, por supuesto, la conducta hegemónica violentada por la acción de un músico, acción que es castigada (en este caso se le llama la atención). Para los dominadores era muy importante mantener las reglas y el orden, pues de ello dependía su continuación al frente de las relaciones de poder. Esta era, para el caso que nos ocupa, la *conducta hegemónica*. Los mismos concilios provinciales eran una muestra de lo que se debía respetar: una reglamentación de la conducta hegemónica. Por eso en los prolegómenos del Tercer Concilio Provincial Mexicano se asentó: “Para que, pues, se observen como corresponde, los dichos estatutos y ordenanzas, examinados y reconocidos por nuestra autoridad, por aquellos a quienes toca, encomendamos, y mandamos por las presentes, a los referidos arzobispos y obispos, a cada uno de por sí, que con nuestra autoridad hagan publicar solemnemente en sus iglesias las ordenanzas y estatutos dichos, y que inviolablemente se observen por todos y cada uno de aquellos a quienes corresponda”.<sup>7</sup> La conducta hegemónica no solamente se observaba en las relaciones de poder cotidianas, sino también en reglas, leyes, estatutos, discursos y, por supuesto, en amenazas y castigos.

Las reflexiones sobre discurso hegemónico pueden ser muchas y muy variadas. Varios autores, de una u otra manera, han teorizado sobre el concepto (uno de los principales es el italiano Antonio Gramsci<sup>8</sup>); en este estudio queremos observar a la hegemonía como un discurso impuesto por los dominadores, es decir, un *status quo* convincente para los grupos superiores. Ello no quiere decir que no existiera cierta aquiescencia de los grupos subordinados hacia el discurso hegemónico. James C. Scott arguye al respecto: “sabemos que cualquier ideología que pretende ser hegemónica debe, en efecto, hacer promesas a los grupos subordinados explicándoles *por qué* un

---

<sup>7</sup> “Concilio III Provincial Mexicano”, en Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *Concilios Provinciales Mexicanos. Época Colonial*, México, UNAM (edición en disco compacto), 2004, p. 3.

<sup>8</sup> Antonio Gramsci, *Cuadernos desde la cárcel*, México, Editorial ERA / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1984, Tomos 3 y 4.

orden social específico también les conviene”.<sup>9</sup> Relacionando esta concepción con los músicos y sus vínculos con los capitulares, tenemos que las promesas de lo “conveniente” del discurso hegemónico se expresaba en la aceptación de ciertas resoluciones sobre demandas laborales, como el aumento de sueldo, las licencias o los préstamos. La hegemonía impuesta por los superiores no podía carecer de concesiones y de un convencimiento para hacer pensar al músico de la viabilidad de la situación en la cual vivía: era el intento del discurso hegemónico por tratar de naturalizar las condiciones de vida y las reglas impuestas a los músicos.<sup>10</sup>

Otro concepto importante que plantea James C. Scott y que buscamos quede claro en esta investigación es el de *discurso oculto*, el cual “está constituido por las manifestaciones lingüísticas, gestuales y prácticas que confirman, contradicen o tergiversan lo que aparece en el discurso público”. Tomando el ejemplo anterior del capellán de coro Antonio Carmona, tenemos que las acciones de no asistir puntualmente a las celebraciones litúrgicas ni respetar completamente sus obligaciones eran parte del discurso oculto, el cual no solamente se debía entender como algo escrito o hablado, sino también como gestos (cosa que, para el caso de la historia, resulta imposible de analizar) y acciones (el actuar). La mayoría de las veces, como su nombre lo indica, el discurso oculto estaba escondido, disimulado, encubierto: no se mostraba directamente sino a través de acciones elocuentes (como podría ser no asistir puntualmente a las celebraciones musicales en la catedral) y de discursos bien disfrazados con las relaciones y tratamientos “permitidos” de respeto hacia el poderoso (las peticiones de aumento de sueldo, licencia, ascenso de puesto o pedimentos de préstamos). Scott menciona que en el discurso oculto se encierran máscaras, lo cual, para nuestro estudio, significaba discursos que no violentaran el estado de las cosas pero que fungieran como críticas hacia los poderosos.

Una cuestión verdaderamente importante en el concepto *discurso oculto* es que no solamente se utiliza por los grupos subordinados, sino también por los dominadores. Scott argumenta al respecto: “Si los débiles, en presencia del poder, tienen razones obvias y convincentes para buscar refugio detrás de una máscara, los poderosos tienen sus propias razones, igualmente convincentes, de adoptar una máscara ante los

---

<sup>9</sup> James C. Scott, *op. cit.*, p. 104

<sup>10</sup> El mismo James C. Scott menciona sobre el discurso hegemónico: “aunque no excluye totalmente los intereses de los grupos subordinados, la ideología dominante sí excluye o deforma aspectos de las relaciones sociales que, representadas de manera explícita resultarían en detrimento de los intereses de las clases dominantes”. En *Ídem*, pp. 98-99

subordinados”.<sup>11</sup> El control y el mantenimiento de la conducta hegemónica también encierran un discurso oculto de los grupos dominantes. Retomando nuevamente el caso de Antonio Carmona, la respuesta de los capitulares fue enérgica, pero no implicó una violación a las relaciones de poder, sino que se actuó respetando reglas sutiles, en las cuales la labor de los capitulares era regañar y amenazar, pero no expulsar sin motivos ni utilizar un lenguaje diferente al usado cotidianamente. El control de la capa dominante sobre los grupos subordinados tiene un complejo sistema de discursos ocultos, en los cuales se observan, como en los hechos por los subordinados, más cuestiones que las netamente formales. Cuando los capitulares arguyeron con el capellán de coro: “aperciba que de no asistir con la puntualidad que es obligado”,<sup>12</sup> estaban amenazando pero también mostraban una superioridad, en la cual se decía quién tenía mayor jerarquía, quién podía suspender una plaza y, en sí, quién ordenaba y quién tenía el control en la relación laboral. Era parte, sin duda, de su discurso oculto.

Una cuestión que debemos tomar muy en cuenta respecto al discurso oculto es que no solamente se restringe a lo escrito. Ya hemos mencionado que también conlleva acciones. James C. Scott nos dice: “Otra característica esencial del discurso oculto, a la que no se le ha prestado la suficiente atención, es el hecho de que no contiene sólo actos de lenguaje sino también una extensa gama de prácticas”.<sup>13</sup> En el caso de los músicos de la catedral de Guadalajara tenemos muchos ejemplos. Por ejemplo, en varias ocasiones, cuando se pedía una petición de aumento de salario o de préstamo, se acudía en bloque: no solamente lo pedía un músico, sino que varios se reunían para hacerlo. Esta acción es un discurso de unidad y de fuerza, pues no era lo mismo que un sólo individuo hiciera la petición a que fueran varios. Este tipo de acciones, por ende, pueden estar consideradas dentro del discurso oculto. Y era totalmente entendible, pues el choque frontal con la autoridad, con los dominadores, no conllevaba una posibilidad factible de vencer. Scott reflexiona en el caso de los campesinos y argumenta: “En vez de rebelarse directamente o de protestar públicamente, los campesinos recurrían a formas más seguras de rechazo como atentados anónimos a la propiedad, la caza en vedado, la difamación y la esquivez”. En el caso de los músicos de la catedral de Guadalajara, sus acciones eran más sutiles: no asistir puntualmente a funciones litúrgicas, no respetar todas las reglas y

---

<sup>11</sup> *Ídem*, p. 34.

<sup>12</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 22 de junio de 1784, fs. 72f.

<sup>13</sup> James C. Scott, *op. cit.*, p. 37.

el constante pedimento de aumentos de sueldo, licencias, ascensos y préstamos. Todo ello dentro de los marcos creados por la conducta hegemónica.

James C. Scott acuñó el concepto de *discurso público*. Como con el discurso oculto, el autor indica que también es utilizado tanto por los poderosos (dominadores) como por los subordinados. Es importante entender ambos discursos (el oculto y el público) como parte intrínseca de todos los grupos sociales, pues ello nos hace tener una perspectiva más amplia del análisis. Scott nos dice: “las exigencias teatrales que generalmente se imponen en las situaciones de dominación producen un discurso público que corresponde mucho a la apariencia que el grupo dominante quiere dar”.<sup>14</sup> Aquí observamos una característica del discurso público: es cercano a lo que el grupo dominante quiere dar a entender y está apegado al discurso hegemónico: “el dominador nunca controla totalmente la escena, pero normalmente logra imponer sus deseos”.<sup>15</sup>

Así pues, el discurso público está apegado a las reglas, al libreto de lo que se precisa representar, en el cual se sabe lo que se debe y no decir. La relación es estrecha con la dominación, con el grupo dominante, con lo que éste quiere que haga el subordinado. Scott reflexiona al respecto: “En términos ideológicos, el discurso público va casi siempre, gracias a su tendencia acomodaticia, a ofrecer pruebas convincentes de la hegemonía de los valores dominantes, de la hegemonía del discurso dominante”.<sup>16</sup> El discurso público se expresaba, sin duda, en la actitud cotidiana que se daba entre los músicos y los capitulares, en las reglas que se debían seguir, los saludos y el espacio donde cada quien se sentaba. En la estructura de la misma catedral se observaba la diferenciación de jerarquías, pues había espacios para cada una de las dignidades, de los canónigos, de los racioneros y medios racioneros, además, claro está, el espacio para el obispo. También el coro y los músicos tienen su lugar específico en los oficios divinos. Esta separación y jerarquización era también parte del discurso público, el cual se debe comprender como un complejo sistema de relaciones, acciones y visiones del mundo que se mostraban ante el público, en la cotidianidad, que reflejan el papel que el discurso hegemónico trata de imponer.

Patricia Díaz Cayeros hizo un interesante análisis del poder y el espacio en la catedral de Puebla a través de la sillería del coro, estableciendo claramente las jerarquías, quién podía y quién no ingresar a dichos espacios. Esta composición del

---

<sup>14</sup> *Ídem*, p. 27.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

poder a través de un intrincado sistema de jerarquías era parte del discurso público, de lo que se veía y se quería que se viera., característico de un sistema estamental y corporativo con alto grado de jerarquización.<sup>17</sup>

El discurso público se observa en todas partes: en una petición, en un saludo, en un ademán de veneración, etcétera. Scott nos dice: “casi todas las relaciones que normalmente se reconocen entre los grupos de poder y los subordinados constituyen el encuentro del discurso *público* de los primeros con el discurso *público* de los segundos”.<sup>18</sup> Existe, sin embargo, una diferencia clara: en el discurso público los grupos dominantes imponen su hegemonía, actúan como quieren actuar; por su parte, los grupos subordinados tienen que seguir lo impuesto por los dominadores. El discurso público es, digamos, un “autorretrato” del poderoso: lo que se quiere mostrar y el cómo se quiere mostrar. Scott define esto de la siguiente manera: “el discurso público es, para decirlo sin rodeos, el *autorretrato* de las élites dominantes donde éstas aparecen como quieren verse a sí mismas”.<sup>19</sup>

En el caso de los músicos en la catedral de Guadalajara notamos claramente el discurso público. En todas las peticiones hechas a los capitulares por parte de los músicos observamos la formalidad de las peticiones: se ruega, se suplica, se impetra. El músico tenía que actuar conforme a los cánones establecidos por el mismo discurso hegemónico. Veamos un ejemplo. El 17 de junio de 1788, el recién admitido a la plaza de cantor, Ignacio Zárate, pidió una licencia para ausentarse de Guadalajara. La formalidad con la cual fue hecha la petición nos indica que Zárate actuaba siguiendo el discurso público: “Viendo el escrito presentado por don Ignacio Zárate, cantor de esta Santa Iglesia, en que pide a sus señorías le concedan su licencia para transportar a su familia a esta ciudad y le manden un tercio de sus sueldos para gastos que ha de impender en esto”. La formalidad es clara y Zárate, en su escrito, trató con deferencia a los capitulares. Si quería conseguir su petición, debía actuar conforme a las reglas que imponían los capitulares: precisaba seguir la normativa implantada por el discurso

---

<sup>17</sup> Patricia Díaz Cayeros, “Espacio y poder en el coro de la catedral de Puebla”, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, Zamora, El Colegio de Michoacán, invierno de 2004, vol. XXV, núm. 97, pp. 219-251.

<sup>18</sup> James C. Scott, *op. cit.*, p. 37.

<sup>19</sup> *Ídem*, p. 42. Según el Diccionario de la Lengua Española del siglo XVIII, “público” tenía varios significados, pero todos tienen en común indicar que era algo sabido en la comunidad, o que se conocía por todas las personas: “Notorio, patente y que lo saben todos”. *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras convenientes al uso de la lengua*, Madrid, 1732, T. II (edición facsimilar de editorial Gredos, Madrid, 1990) P. 421.

hegemónico. Por su parte, el cabildo, también utilizó el discurso público en su respuesta al conceder “la expresada licencia por el tiempo necesario y mandaban y mandaron se le supla dicho tercio”.<sup>20</sup> El músico (en este caso Zárata) y el cabildo actuaron conforme a lo que se quería mostrar; el primero tratando con deferencia a los capitulares y, los segundos, mostrando su mando, su superioridad y su capacidad para decidir el otorgamiento de licencias y préstamos pecuniarios. Las reglas se seguían, el discurso público se respetaba y la hegemonía era impuesta.

Hemos visto los tres conceptos fundamentales que plantea James C. Scott, los cuales nos serán fundamentales para comprender cómo se establecían las relaciones entre músicos y capitulares en la catedral de Guadalajara y cuál fue la resistencia de los primeros a los segundos. Sin embargo, habría que agregar (para complementar lo que hasta aquí se lleva dicho) que el mismo Scott estableció, a partir de los tres discursos vistos (el hegemónico, el oculto y el público) y según la perspectiva de acción dentro de los grupos subordinados, cuatro variedades más de discurso político.

La primera categoría sería el la relación de halago hacia la autoridad. Scott nos dice: “la forma de discurso político más segura y más pública es la que adopta como punto de partida el halagador autorretrato de las élites”.<sup>21</sup> Correspondería a la esencia misma del discurso público, es decir, cuando los grupos subordinados siguen a rajatabla el lenguaje, los ademanes y las acciones que los grupos dominadores han impuesto en las relaciones sociales. La segunda categoría coincide con el discurso oculto; sería cuando fuera del escenario (del control del discurso hegemónico) los grupos subordinados tienen mayor libertad para actuar y utilizar un lenguaje contrario al hegemónico. La tercera categoría, la que más nos interesa para nuestro análisis, es el discurso que mezcla tanto el discurso público como el oculto. Scott, en su estudio, le da mucha importancia y describe el proceso de la siguiente manera:

Una propuesta esencial de este libro es que existe un tercer ámbito en la política de los grupos subordinados, que se encuentra estratégicamente entre los dos primeros [el discurso oculto y el público]. Se trata de una política del disfraz y del anonimato que se ejerce públicamente, pero que está hecha para contener un doble significado o para proteger la identidad de los actores. En esta definición caben perfectamente los rumores, los chismes, los cuentos populares, los chistes, las canciones, los

---

<sup>20</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 17 junio de 1788, fs. 13.

<sup>21</sup> James C. Scott, *op. cit.*, p. 42.

ritos, los códigos y los eufemismos; en fin, buena parte de la cultura popular de los grupos subordinados.<sup>22</sup>

Para el caso de los músicos en Guadalajara hemos observado que este tipo de relación político-social se estableció muy claramente. En las peticiones para obtener aumento de sueldo o algún otro beneficio, los músicos exhibían un discurso público que seguía los cánones del discurso hegemónico (deferencia hacia la autoridad, respeto a las decisiones, lenguaje apropiado, etcétera). Sin embargo, también en las mismas solicitudes observamos críticas veladas, estrategias para obtener los beneficios deseados y algunas argucias que llevaban a cabo para tener una presión más fuerte hacia el cabildo y obtener lo que se pedía o deseaba. Este discurso observado en las actas de cabildo se ubica entre el discurso oculto y el público. En todo discurso público, si existe una inconformidad de los grupos subordinados, siempre aparecerá una crítica oculta que deje entrever alguna manifestación del discurso oculto. El mismo Scott lo menciona, “una versión parcialmente esterilizada, ambigua y codificada del discurso oculto está siempre presente en el discurso público de los grupos subordinados”.<sup>23</sup>

Por último, dentro de las cuatro categorías mencionadas por Scott, tenemos al discurso que, en lenguaje y acción, rompe con el discurso hegemónico; estamos hablando de la rebelión, en la cual existe una ruptura total entre el discurso público y el oculto, y donde los grupos subordinados asumen su discurso oculto como público. Dentro de esta cuarta categoría estarían los levantamientos armados, las revoluciones o cualquier otra manifestación discursiva y de acción que se aleje de la hegemonía mantenida por los grupos poderosos. Este tipo de manifestaciones no se dieron en el cabildo catedralicio de Guadalajara, pues siempre se respetó la hegemonía y, aunque en el mismo discurso público de los músicos existieron críticas veladas y resistencia hacia el poder, nunca se llegó a un rompimiento con la autoridad de los capitulares y mucho menos a una rebelión o acción violenta de los músicos en conjunto.

James C. Scott, en su estudio, va más allá de los estudios sobre rebeliones, revoluciones o movimientos de resistencia violentos: hace más complejo el término de dominación y de subordinación, lo cual lo lleva a replantear el término resistir y las estrategias que se crean para dicho efecto. Una aportación fundamental de Scott es ampliar el número de grupos sociales que, de una u otra forma, resistieron a través de discursos ocultos y públicos.

---

<sup>22</sup> *Ídem*, p. 43.

<sup>23</sup> *Ibidem*.



Para el caso de los músicos en la catedral tapatía partiremos de esta categoría que se ubica entre el discurso público y el oculto, basándonos sobre todo en las peticiones constantes de los músicos a los capitulares, las cuales nos muestran códigos de resistencia y de insatisfacción económica. A través de las peticiones realizadas, los músicos ponían en duda la hegemonía de los capitulares sin perder de vista el acatamiento de las reglas impuestas. Actuaban entre lo público y lo oculto, entre un sentimiento de respeto y uno de insatisfacción.

### **Peticiones y más peticiones**

Los músicos en la catedral de Guadalajara se dirigían al cabildo por distintos motivos. Trataremos de esquematizar cuáles eran y qué tipos de características contenían. Es importante señalarlos porque, en ellos, podemos observar la mezcla de este discurso oculto y público que líneas arriba hemos descrito y analizado.

#### a) Solicitud de plaza desde afuera

Existía un tipo de petición que denominaremos *solicitud de plaza desde afuera*. En términos generales, este tipo de solicitud se realizaba para acceder a una plaza desde afuera: era hecha por personas que no se desarrollaban profesionalmente dentro de la catedral. En general las peticiones para pedir una plaza desde afuera eran a puestos mayores, como el de maestro de capilla, organista, violinista o cantor. Todo surgía a partir de una convocatoria hecha por la misma iglesia catedral; muchos músicos de otras catedrales (como la de Michoacán o la de México) acudían al llamado, presentaban sus escritos y realizaban un examen. En las peticiones se observa la deferencia de los solicitantes ante el cabildo, pues era de vital importancia no violentar el discurso hegemónico y mostrar nítidamente un discurso público sin ningún rastro del oculto.

Los discursos de las personas que provenían desde afuera y buscaban una plaza tenían que ser contundentes en lo referente a su respeto hacia el cabildo. Los capitulares debían ser convencidos y tratados con la mayor deferencia, sin existir, por ningún motivo, algún asomo de insubordinación o exigencia. Tenía que quedar bien claro quién era el dominador, quién mandaba y quién decidía la suerte de los solicitantes. Si bien es cierto que un pedimento de plaza dependía, en primer momento, de la apertura de un puesto dentro de la jerarquía musical, también vale la pena mencionar que el cabildo

podía decidir abrir una plaza o colocar al solicitante en otro puesto cuando lo quisiera y sin necesidad aparente. Tenemos dos ejemplos que, de cierta manera, reflejan la importancia del “cómo se piden” las cosas. El 8 de mayo de 1754, Carlos Santiago Morrillo y Peralta, quien no era músico de la catedral de Guadalajara, informó al cabildo “estar competente en la música, por lo que toca a lo lírico y con mucha aptitud para aprender la solfa”; sin más, pidió “se le de lugar en la capilla asignándole por ahora renta con qué poder mantenerse”.<sup>24</sup> Los capitulares no consideraron por ningún motivo el realizar un examen o consultar con el maestro de capilla. Simple y llanamente dijeron “no ha lugar lo que esta parte pretende”. ¿Por qué? Una razón podría ser la suficiencia de músicos en ese momento en la catedral, sin embargo, podría tratarse del tono y el escrito presentado por el solicitante. Un año antes, el 10 de septiembre de 1753, José Manuel Nieto, también externo a la catedral, había pedido “se le dé plaza de músico y ayudante de sochantre”. En dicho caso, el cabildo decidió “que el maestro de capilla y sochantre de esta santa iglesia examinen a este pretendiente”. Pero además de ello, el cabildo les pidió a los examinadores “de que expondrá sus pareceres y dictámenes con toda pureza, no sólo sobre sus suficiencia sino sobre la necesidad de este músico, y si será útil y necesaria a esta santa iglesia su recepción”.<sup>25</sup> ¿Por qué en 1753 se pidió el examen y, en el caso Santiago Morrillo, simple y llanamente se negó el acceso? Todo podría estar relacionado con el lenguaje. El tono mostrado por Carlos Santiago Morrillo muestra mayor exigencia: solicitaba un lugar en la capilla musical y, además, pasaba rápidamente a pedir una renta; en el caso de José Manuel Nieto simple y llanamente solicitaba una plaza, sin incluir el asunto del pago. La deferencia y el buen trato hecho en los escritos al cabildo jugaban un papel fundamental para obtener los beneficios deseados.

Era regla general en las solicitudes de *plaza desde afuera* no solicitar la plaza y la renta juntas, sino primero hacer el intento por obtener el puesto y, posteriormente, ya dentro, luchar por incrementar el sueldo. Cuando Carlos Santiago Morrillo llegó al cabildo pidiendo plaza y exigiendo una renta, probablemente los capitulares tuvieron irritación por la violación a su autoridad y a su discurso público-hegemónico, el cual tácitamente establecía que eran ellos quienes decidían el ingreso a la capilla musical, las obligaciones y los estipendios. Cuando el cabildo observaba que sus plazas estaban llenas y no había necesidad de un músico más, podía decir “no ha lugar por ahora a su

---

<sup>24</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 11, 8 de mayo de 1754, fs. 145f.

<sup>25</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 11, 10 de septiembre de 1753, fs. 133f.

pretensión”,<sup>26</sup> lo cual exhibía un “por ahora”, es decir, mostraban la posibilidad de la aceptación en un futuro y la viabilidad para solicitar una plaza en los meses o años subsecuentes. Notamos, pues, una mezcla de los discursos público y oculto del cabildo, en los cuales lo importante era mostrar la autoridad y la hegemonía detentadas. Al mismo tiempo manifestaba quién decidía y quién tomaba las decisiones: la negación total cuando observaban una falta de respeto o a un solicitante problemático y, cuando lo creía conveniente, ceder y prometer plazas en un futuro a los solicitantes.

Las personas que buscaban ingresar a la capilla musical necesitaban elaborar un texto, como ya se dijo, convincente, con un discurso que no violentara el de los capitulares, el público-hegemónico. Había que mostrar las dotes musicales, el respeto a la autoridad y ningún mensaje de beneficio económico o alguna otra cuestión relacionada con el pago de emolumentos, además, claro está, un discurso de sumisión. Así lo hizo José de los Santos Esparza cuando el 20 de abril de 1790 se dirigió al cabildo con un escrito donde pedía “se le admita al servicio del coro de esta santa iglesia, por tener voz e inteligencia en el canto llano, y que si hubiera falta de voz en la capilla, ayudar en ella”.<sup>27</sup> José de los Santos Esparza se mostró humilde y pidió con total deferencia ingresar a la capilla musical; además, dejó ver una sumisión cuando mencionó que “si hubiera falta de voz en la capilla, ayudar en ella”. No indicó ningún interés económico y sí un sentimiento de apoyo, de ayuda. Al cabildo este tipo de solicitudes le gustaban, pues el músico obedecía al pie de la letra su discurso hegemónico, donde la sumisión y el respeto a la autoridad eclesiástica y a los capitulares eran exhibidos claramente. Como lo menciona James C. Scott, “el poder eufemizado sirve de fundamento a las peticiones de los de abajo”.<sup>28</sup> Cuando a través de su solicitud José de los Santos Esparza enfatizó su sumisión, inscribió en su discurso público el respeto al poder de los capitulares y, también, al hegemónico discurso de éstos. Los capitulares no podían violentar ellos mismos sus propias reglas y, por ende, admitían al músico si las condiciones lo permitían. En este caso el cabildo respondió: “que se admita de canto llanista, para el servicio del coro de esta santa iglesia, con el salario de doscientos pesos”.<sup>29</sup> La respuesta del cabildo también fue parte de su discurso público, un discurso de los dominadores que, al encontrar en Santos Esparza un músico

---

<sup>26</sup> Esta resolución le fue dada a Simón de Olmedo cuando solicitó una plaza de canto llano en el coro de la catedral, entrado ya el año de 1788. ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 15 de julio de 1788, fs. 18f.

<sup>27</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 20 de abril de 1790, fs. 122f y 122v.

<sup>28</sup> James C. Scott, *op. cit.*, p. 121.

<sup>29</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 20 de abril de 1790, fs. 122f y 122v.

acorde con su pensamiento y sumiso, le dio la admisión inmediata. El juego de los discursos públicos y de las máscaras se llevaba a cabo. Estas son las peticiones que hemos denominado *solicitud de plaza desde afuera*, las cuales incluían a todas las personas venidas de otra ciudad o de la misma Guadalajara que no estaban integradas a la estructura musical de la catedral y que solicitaban su ingreso a la capilla musical o al coro.

b) solicitud de plaza desde adentro

Dentro de la catalogación que hemos realizado, también existían las *solicitudes de plaza desde adentro*. En este grupo se puede incluir a todo aquel que, trabajando ya en la capilla musical, en el coro o en la escoleta, pedía ascenso a otra plaza; por ejemplo, de monaguillo a cantor o de segundo organista a organista mayor. En las actas de cabildo no son tan abundantes como los préstamos o las solicitudes de aumento de sueldo, pero se puede decir que son comunes y constantes, con diferencias, como veremos más adelante, de épocas. La mecánica era muy parecida a las solicitudes que realizaban quienes no estaban trabajando en la capilla musical. Sin embargo, tenían varias características particulares.

Las solicitudes de ascenso se comenzaron a multiplicar en los años setenta y ochenta del siglo XVIII. No hemos tenido una explicación contundente y clara de ello, una fuente que nos indique el por qué van aumentando. Puede estar relacionado con una renovación generacional, sin embargo, ello no explica por sí solo el proceso. Habría que profundizar un poco en el tema y tender lazos con el contexto, con las ideas que venían forjándose y tomando fuerza, es decir, con la Ilustración, con las nuevas formas de actuar, pensar y pensarse. Se estaba, sin duda, entre lo tradicional y lo nuevo. María Ángeles Pérez Samper, al hablar de la España en el Siglo de las Luces, menciona: “La sociedad española del siglo XVIII seguía siendo una sociedad estamental, basada en el privilegio y fuertemente jerarquizada. Aunque los elementos de continuidad eran muchos, comenzaban a producirse cambios importantes, que apuntaban hacia una nueva sociedad, más abierta, más igualitaria y más libre”.<sup>30</sup> Es claro que entre las décadas de 1750 y 1760 no existía un continuo pedimento de plazas y ascensos; se multiplican y

---

<sup>30</sup> María Ángeles Pérez Samper, *La España del Siglo de las Luces*, Barcelona, Ariel (Colección *Practicum*), 2000, p. 96

son constantes y cotidianos, al finalizar la centuria dieciochesca y empezar la decimonónica, específicamente en la década de 1780.

El proceso de un mayor pedimento de ascensos y de plazas nos puede indicar que conforme avanzaba el siglo XVIII se comenzaban a abrir espacios para la mejora de las condiciones sociales y de prestigio de una persona; la estática y férrea jerarquía se transformaba y, sin dejar de perder su disciplina, iniciaba una mayor posibilidad de ascenso. A mediados del siglo XVIII los aumentos de sueldos y los suplementos eran las peticiones más socorridas; para finales de siglo, tanto éstos como los ascensos eran comunes. No cabe duda que algo había pasado, que las cosas iniciaban un cambio que difícilmente se detendría. Las ideas de la ilustración, de una u otra manera, habían calado: se buscaba mayor igualdad, mayor libertad para las profesiones y para el ascenso en la jerarquía.

Ahora bien, ¿cómo eran los pedimentos de ascenso a mediados del siglo XVIII? En principio, se tardaban mucho. Cuando un puesto mayor quedaba vacante por muerte, renuncia o expulsión de quien la ocupaba, pasaban varios meses (y a veces años) para que se otorgara nuevamente la plaza (en el caso del maestro de capilla, por ser una de los puestos imprescindibles, tardaba menos). Eran pocos los ascensos. No había muchas peticiones o pedimentos de plaza y, si los había, eran muy alejados unos de otros. Existían más solicitudes de personas que no trabajando en la iglesia y pedían una plaza que las hechas por quienes ya se encontraban adentro laborando. Podía pasar más de un año sin que nadie pidiera, desde dentro de la capilla musical, una plaza; y esto aunque hubiera vacantes. Ahora bien, una pregunta importante que debemos hacernos es: ¿había preferencia en el otorgamiento de plazas para quienes ya laboraban en la capilla musical?

No cabe duda que el hecho de laborar ya dentro de la catedral daba cierto acercamiento con los músicos y, en especial, con el maestro de capilla, y esto era de gran valía para poder ascender o mejorar en la condición profesional. Sin embargo, la calidad artística, el buen manejo de los instrumentos musicales o de la voz implicaban mucho y se examinaban de una manera concienzuda. Esto no indica que se dejaban atrás las relaciones de amistad, parentesco, acercamiento al maestro de capilla o ser una persona “conocida” dentro de la catedral. Tenemos ejemplos que nos señalan que las “preferencias” hacia las personas que ya se encontraban trabajando en la capilla musical no eran determinantes en la obtención de puestos. El cantor Miguel Peña, el 10 de abril de 1753, pidió plaza de violinista. El cabildo ordenó al maestro de capilla “examine al

expresado Peña y, bajo de juramento, informe así de la suficiencia del dicho, como de la necesidad que tiene la capilla”.<sup>31</sup> Un mes después, el 9 de mayo, Antonio Mendoza, quien no trabajaba en la catedral, pidió también la plaza de violinista. No se había dado todavía la resolución del caso de Miguel Peña, aunque ya se tuviera un mes de haberse hecho la petición, por lo cual ambos músicos pedían plaza de violinista en el mismo tiempo y, por ende, competían para obtenerla. El maestro de capilla dio su resolución y el cabildo decidió otorgar a Antonio Mendoza, quien era de “fuera”, la plaza de violinista. A Miguel Peña no se le concedió plaza alguna, sino que se le aumentaron cien pesos “con la obligación de tocar viola y el violón en las fallas de primero [de Antonio Mendoza] o cuando se le mandare”.<sup>32</sup>

En este ejemplo no hubo “preferencia” hacia quien estaba ya laborando en la catedral, por lo cual podemos pensar que lo importante, en muchos casos, no eran las relaciones de amistad existentes entre los músicos de la capilla musical, sino la calidad artística y las capacidades técnicas para tocar instrumentos musicales o cantar. Es decir, pesaba más (en muchas ocasiones) la calidad técnica y el prestigio netamente profesional que las relaciones de los capitulares y el conocimiento de los demás músicos que laboraban en la capilla musical.

No vuelve a existir otra petición para ascenso hasta casi un año después, el 23 de marzo de 1754, cuando Diego Medina e Ignacio Saucedo solicitaron pasar a un puesto mejor en la jerarquía musical. Este ejemplo es muy interesante y elocuente de las estrategias que se van forjando para lograr ascensos o alguna otra petición. Diego Medina era “músico y ayudante de sochantre”; por su parte, Ignacio Saucedo era solamente músico. Ambos realizaron una petición en conjunto, en la que expresaron: “el primero se le dé la plaza de contralto que vacó por muerte de Cristóbal de Arguello y, el segundo, que [en] caso de darse la referida plaza al expresado, se le dé la de ayudante de sochantre”.<sup>33</sup> Esta dinámica (pedir plazas en conjunto e interrelacionadas) se irá puliendo y a finales del siglo XVIII y principios del XIX habría de ser utilizada de manera común. En este caso, Medina y Saucedo lograron conseguir sus propósitos y fueron confirmados en las plazas que pedían.

A mediados del siglo XVIII no eran comunes los pedimentos de ascenso desde dentro, sin embargo, existían otras fórmulas para mejorar, si no profesional sí

---

<sup>31</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 11, 10 de abril de 1753, fs. 124v.

<sup>32</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 11, 9 de mayo de 1753, fs. 127f y 127v.

<sup>33</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 11, 23 de marzo de 1754, fs. 142f y 142v.

económicamente. Esta estrategia (que se mantendrá a finales de la centuria, aunque se mezclará con la solicitud de plazas) era pedir mayor número de actividades (sin plaza) acompañadas de un estipendio mayor. Ejemplos hay muchos, uno de ellos es el del mismo Antonio Mendoza que en 1753 había logrado la plaza de violinista. Un año después solicitó al cabildo “tocar el instrumento de contrabajo, no sólo los días de primera clase sino los de segunda, y cantar en los huecos que hubiere, acrecentándosele el salario a cuatrocientos pesos”.<sup>34</sup> El cabildo aceptó, pero en lugar de aumentarle 100, se le incrementaron solamente 50.

A finales del siglo XVIII las cosas cambiaron en varios aspectos. Existía mayor número de pedimentos de plazas por músicos que ya laboraban en la capilla musical y en el coro. Había, asimismo, una diferencia clara en el tiempo para otorgar la plaza. A mediados del siglo XVIII, como vimos con Miguel Peña, el examen, análisis de las capacidades artísticas y resolución de la petición podían tardar más de un mes, pero a finales la centuria era más común que las resoluciones se hicieran rápido, sin necesidad de análisis por parte del maestro de capilla o del sochantre siempre y cuando fueran personas que ya estuvieran laborando en la capilla musical. Tenemos, por ejemplo, el caso de Joaquín Cabrera, “ministro del coro”, quien pidió el 15 de julio de 1788 una plaza de sochantre. Ese mismo día el cabildo decidió “que le nombraban y nombraron interinamente para que se sirva de dicha plaza entre tanto se nombra sujeto que la obtenga en propiedad”.<sup>35</sup> La plaza se le dio solamente de manera interina, pero fue rápida la resolución. Las cosas comenzaban a cambiar: se admitían las solicitudes y se otorgaban mientras se realizaba un análisis más amplio del solicitante o de los posibles peticionarios posteriores.

Los tiempos para encontrar otro pedimento de plaza por parte de personas dentro de la catedral, a finales del siglo XVIII, también se acortaron. Antes, a mediados de la centuria, había que esperar uno o dos años; en cambio, a finales, las resoluciones eran más expeditas y las solicitudes más frecuentes. El 27 de enero de 1789, Luciano Cordero pidió plaza interina de serpentonista por enfermedad de quien era titular, a lo cual, el cabildo, aceptó con la condición que en un tiempo futuro tomaría una decisión sobre la propiedad permanente de la plaza.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 11, 26 de abril de 1754, fs. 144v.

<sup>35</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 15 de julio de 1788, fs. 19f.

<sup>36</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 27 de enero de 1789, fs. 61v y 62f.

Una cuestión que también comenzaba a observarse a finales del siglo XVIII era la solicitud de plazas de una manera colectiva, es decir, hacer escritos en común para lograr los propósitos planteados. Ello le daba fuerza a las peticiones, aunque muchas veces no funcionó como se deseaba. Por ejemplo, el 4 de julio de 1789, Antonio Solís, José Vallejo, José Tomás de Aguilar y Simón de Olmedo, pidieron “se les asiente plaza de canto llanista en el coro”.<sup>37</sup> El cabildo contestó que no había lugar “por el momento”. Sin embargo, en días y meses subsecuentes fueron admitidos de manera individual dos: Antonio Solís (el 28 de julio)<sup>38</sup> y José Tomás de Aguilar (el 26 de septiembre).<sup>39</sup> La presión fue amplia, pues al pedir cuatro plazas, había mayor probabilidad de conseguir una o dos. José Vallejo continuó en la catedral y en 1795 fue nombrado cantor llanista. Es decir, de los cuatro que pidieron plaza, solamente Simón de Olmedo no hizo carrera en la catedral tapatía.

Las solicitudes de ascenso o pedimentos de plazas desde dentro de la catedral no tenían, en comparación con las hechas por personas desde fuera, justificaciones muy amplias (donde los pedimentos explicaban la calidad técnica y artística del solicitante, además de la necesidad de ingresar a la capilla musical), pues en general se pedía la plaza mediante escritos pequeños. Si bien es cierto que en la segunda mitad del siglo XVIII existían más peticiones de ascensos, siempre estaban frenadas por la falta de plazas. Éstas eran puestos limitados que tenían que vacar para poder aspirar a una de ellas. No eran como los aumentos de sueldos o los suplementos, que podían pedirse de una manera más cotidiana. Por ello había, en ciertos años, falta de pedimentos de plazas simple y llanamente porque no había vacantes. Sin embargo, no cabe duda que en la segunda mitad del siglo XVIII se dio una mayor apertura al ascenso desde el interior de la catedral y ello indica una pequeña fisura en el esquema rígido de la jerarquía: había mayor oportunidad de ascender y competir con quienes venían de fuera. La jerarquía comenzó a aceptar las carreras profesionales de largo alcance, en la cual una persona podía ascender poco a poco. La rigidez en el esquema estaba sufriendo cambios, si bien pequeños, también perceptibles.

### c) Solicitud de Licencia

---

<sup>37</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 4 de julio de 1789, fs.85v y 86f.

<sup>38</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 24 de julio de 1789, fs. 89v.

<sup>39</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 26 de septiembre de 1789, fs. 97f.



Las licencias eran un mecanismo por el cual el músico podía ausentarse de sus obligaciones. Dentro de la mecánica de este beneficio, quien tenía la última palabra era el cabildo catedralicio: él decidía concederla o no y también podía modificar el tiempo que se pedía, además de establecer castigos si no se cumplían sus órdenes. Vale la pena recordar que las licencias eran concesiones del discurso hegemónico, maneras en que los músicos-subordinados podían acceder a beneficios, siempre y cuando siguieran las reglas y el discurso público de respeto hacia las autoridades. Como bien lo argumenta James C. Scott, “Cualquier ideología dominante con pretensiones hegemónicas debe, por definición, ofrecerles a los grupos subordinados armas políticas que se puedan usar en el discurso público”.<sup>40</sup> Si seguían las reglas, las licencias se podían conseguir.

Las licencias fueron constantes durante todo el período estudiado. Los músicos pedían ausentarse de sus obligaciones por distintos motivos, que iban desde cuestiones familiares hasta cuidados en la salud y curas de enfermedades. En general, el cabildo aceptaba las licencias si se trataban de problemas “graves” (enfermedades, cuidados en la salud, búsqueda de familias en otras poblaciones, etcétera). Existían, sin embargo, algunas licencias que no eran concedidas porque violaban el discurso hegemónico. Así pasó con José Manuel Cosío, quien en 1752 era organista tercero. En un escrito pidió al cabildo licencia “sin limitación” para “pasar a la ciudad de México a perfeccionarse en el órgano por no hallarse con la suficiencia necesaria”.<sup>41</sup> El cabildo respondió inmediatamente y con amenaza de por medio: “que no ha lugar la licencia que esta parte [Cosío] pide y mandaron se le requiera si admite o no la plaza a que está nombrado”.<sup>42</sup> La respuesta del cabildo era clara y entendible. Los capitulares estaban buscando la independencia musical de la ciudad de México, tratando de formar ellos mismos a músicos capaces y que, en un futuro, pudieran también ser educadores. Por esto la licencia, aunque se planteaba en términos profesionales (quizá de las únicas que tenían una relación con la música y no con cuestiones personales), fue rechazada de inmediato. Violentaba el discurso hegemónico de los capitulares tapatíos, ya que asistir a la ciudad de México significaba mostrar una debilidad respecto a la formación de músicos. Así pues, tenemos que la concesión de licencias se daba siempre y cuando no se amenazara el discurso hegemónico de las autoridades. En el ejemplo citado, prefirieron aceptar a José Manuel Cosío como tercero organista aunque tuviera muchas deficiencias a

---

<sup>40</sup> James C. Scott, *op. cit.*, p. 129.

<sup>41</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 11, 27 de septiembre de 1752, 109f y 109v.

<sup>42</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 11, 27 de septiembre de 1752, 109f y 109v.

mandarlo a la ciudad de México, con lo cual hubieran corrido del riesgo de perderlo (que se quedara en la capital novohispana) y mostrar debilidad y deficiencia en la educación de sus músicos.<sup>43</sup>

La mayoría de las licencias concedidas por el cabildo catedralicio tenían que ver con enfermedades y bienestar en la salud, es decir, eran ausencias obligadas. Ello era, sin duda, el discurso público: la concesión del cabildo era respecto a asuntos personales, por ende, las peticiones de los músicos se referían a estos asuntos. Se respetaba la concesión en el discurso público, se seguía lo que querían los grupos dominantes y lo que establecía la hegemonía de éstos. No se podía exigir, sino pedir, solicitar, impetrar: las jerarquías debían quedar bien definidas. Las expresiones de dominación precisaban claridad, mostrarse, tenerse en cuenta, pues eran muy importantes para la concesión de la licencia. James C Scott habla sobre los símbolos de la dominación: “Estamos pensando en expresiones de dominación tales como las fórmulas de apelación, los modales, los niveles de lenguaje, los códigos de la comida, vestuario, baño, los gustos culturales, quién habla primero y quién da paso a quién”.<sup>44</sup> La deferencia se necesitaba respetar para lograr una licencia y, con ello, continuar y perpetuar el discurso hegemónico. El ejemplo de Domingo de Soto, pertiguero de la catedral en 1754, nos muestra una mezcla de discurso público sumiso con intenciones de lograr un mejor beneficio (discurso oculto). Sus argumentos muestran la sumisión y el miedo hacia la autoridad, y también la justificación para el pedimento de licencia; el cabildo dice de su petición que “en atención a hallarse gravemente accidentado y ser necesario para su curación mudar temperamento, como certifica el médico que le asiste, se le conceda licencia para salir de esta ciudad, concediéndosele que un hijo suyo sirva en ínterin la referida plaza y se le suplan dos tercios de su salario para su curación”.<sup>45</sup> La gravedad del accidente, el certificado del médico y la necesidad de salir de la ciudad a curarse mostraban un cuadro de justificación de la ausencia; pero no hay atrevimiento a dejar sola la plaza, por eso coloca a su hijo en su lugar, una estrategia inteligente, pues por un lado le da experiencia a su descendencia para el oficio y, por el otro, no pierde el puesto. Todo imbuido con los patrones de deferencia. El otorgamiento de la licencia y la aceptación del hijo para cubrirlo estaban en manos del cabildo catedralicio y habría que respetar las reglas, la deferencia, las diferencias de estatus y acatar, en todo caso, una

---

<sup>43</sup> El 3 de octubre de 1752, José Manuel Cosío confirmó su admisión a la plaza de tercer organista. ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 11, 3 de octubre de 1753, fs. 111v.

<sup>44</sup> James C. Scott, *op. cit.*, p. 133.

<sup>45</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 11, 23 de marzo de 1754, fs. 142f.

negativa. El discurso público-hegemónico se hacía presente. Domingo de Soto logró todo lo que buscaba, pues actuó según las reglas del discurso hegemónico y jamás violentó ninguna autoridad.

Como ya se dijo, las licencias en general eran relativas a problemas familiares o de salud. También había algunas autorizaciones para ciertos músicos que pedían asistir a alguna celebración a tocar. Cuando el cabildo accedía a dichos pedimentos, no perdía la oportunidad de establecer condiciones de autoridad. Así sucedió en noviembre de 1783 cuando los músicos José María Arroel, Manuel Verdeja, José Cosío, José Antonio Aguilar, Preciado y Antonio Villegas pidieron permiso para asistir a las celebraciones en honor a la Virgen de San Juan de los Lagos. Arroel y Verdeja tuvieron que encontrar a personas aptas para que los suplieran en los días de ausencias; asimismo, el cabildo estableció las condiciones para Villegas “se le notifique que regresando asista puntualmente a su obligación y de no [hacerlo] se le borrará la plaza”. A los demás solicitantes se les instó a “estar aquí [en Guadalajara] a la festividad de Nuestra Señora de Guadalupe”.<sup>46</sup> La estrategia de los músicos para conseguir esta licencia fue, como vimos antes, actuar de manera colectiva, no solicitando la licencia individualmente. Si así hubiera sido, quizá la respuesta hubiera sido el rechazo, pero como lo hicieron en conjunto, el cabildo cedió, aunque, eso sí, puso sus condiciones y cualquier falla a ella hubiera correspondido a castigos económicos y, en el caso de Villegas, a la supresión de la plaza que tenía. El discurso público no se violó: se respetó la deferencia y la superioridad hacia los capitulares, pero el actuar conjuntamente significó la expresión del discurso oculto. No eran uno o dos sino cinco los músicos que pedían la licencia y, ante ello, el cabildo tenía que decidir si negarles el permiso y crear descontento o concederlo y establecer reglas claras y condiciones. Se decidió por la segunda opción. James C. Scott indica que el discurso hegemónico y la justificación de un grupo determinado en el poder implican seguir reglas, las cuales conceden ciertos beneficios a los subordinados. Como el mismo Scott lo menciona: “A los que debe temer más el sistema es a aquellos subordinados que creen en las instituciones hegemónicas [...]. La cólera que nace de sentirse traicionado implica siempre una fe anterior”.<sup>47</sup> Las licencias eran, por su naturaleza, un acto individual y la fuerza de la colectividad no era muy común en ellas; sin embargo, para viajes como el planeado a San Juan de los Lagos,

---

<sup>46</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 6 de noviembre de 1783, fs. 57f.

<sup>47</sup> James C. Scott, *op. cit.*, p. 135.

daba cierta facilidad para actuar colectivamente y tener, por ende, mayor probabilidad de lograr la solicitud.

Muchas veces existían conflictos por las licencias cuando no se respetaba el tiempo pedido o cuando el cabildo infería que los músicos no estaban convalecientes sino que mentían sobre su situación de salud. Así pasó con Antonio Villegas, que después de haber ido a San Juan de los Lagos regresó a la catedral y su relación con los capitulares tuvo varios conflictos, debido al incumplimiento de sus obligaciones. El 20 de marzo de 1784 se le suprimió la plaza que tenía en el coro.<sup>48</sup> El 19 de abril entregó al cabildo un escrito donde justificó sus constantes ausencias y “suplica no se le borre la plaza por no haber asistido con respecto a hallarse enfermo como lo acredita con la certificación del médico que lo ha asistido”.<sup>49</sup> Los capitulares decidieron reinstalarlo en su plaza y concederle mayor tolerancia por su enfermedad, es decir, le otorgaron una licencia para no acudir a las funciones musicales cuando estuviera enfermo. En enero de 1785 nuevamente el cabildo se sintió ofendido por las faltas repetidas de Villegas y argumentaron: “ha mucho tiempo que no asiste a él en cumplimiento de su obligación, con pretexto de enfermo” y ordenó investigar si realmente el músico estaba enfermo o era alguna argucia para no cumplir con sus labores cotidianas.<sup>50</sup> Las pesquisas se realizaron rápido y unos días después Villegas presentó un escrito ante el cabildo argumentando que estaba enfermo y, para probarlo, mostró una certificación de fray Cayetano Cano, que era el médico que lo atendía. Suplicó que no se le suprimiera la plaza y no se le siguieran pagando sus estipendios. El cabildo aceptó darle media renta y decidió concederle dos meses para la recuperación total de su salud; pero si no se presentaba cuando concluyera el plazo, su plaza se declararía vacante inmediatamente.<sup>51</sup> Después de esta fecha no tenemos ningún dato sobre el futuro de Villegas, quizá no se recuperó y se le expulsó de la capilla musical, o murió, o quizá se recuperó y buscó trabajo en algún otro lugar. Lo que nos interesa en este caso resaltar es cómo el cabildo concedía licencias para ausentarse, pero siempre y cuando se respetaran los términos que él mismo establecía, hacer lo contrario significaba violentar el discurso hegemónico y su autoridad. Había concesiones, pero éstas tenían reglas a seguir.

Todos los que estaban relacionados con la música pedían licencias para ausentarse de sus obligaciones, ya fuera por enfermedad o por algún asunto familiar. El

---

<sup>48</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 20 de marzo de 1784, fs. 66v.

<sup>49</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 19 de abril de 1784, fs. 69f y 69v.

<sup>50</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 7 de enero de 1785, fs. 93f.

<sup>51</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 18 de enero de 1785, fs. 94f y 94v.

maestro de capilla, quien era un personaje imprescindible para el funcionamiento de la capilla, también llegó a pedir licencias para ausentarse por motivos personales. Ejemplos los tenemos con Miguel Placerse, quien el 18 de enero de 1785 solicitó permiso “para ir a los baños, dejando quien supla su ausencia”.<sup>52</sup> El cabildo se la concedió de manera inmediata.

Las licencias por enfermedad comúnmente se denominaban “Patitur” y se tenía que cumplir, en la mayoría de los casos, con una certificación médica. Esto era muy importante, pues sin ella el cabildo no accedía a la petición. Por ejemplo, en la catedral de México, el músico Sebastián de Heredia solicitó licencia (patitur) para no asistir a sus obligaciones y acompañaba su escrito de una certificación del maestro cirujano Joaquín Durán. Sin embargo, el cabildo capitalino expresó y ordenó “que por no venir en forma, ni constar de la enfermedad del suplicante, que el señor chantre se informe y, siendo cierto, que su señoría avise para que lo sepa el apuntador”.<sup>53</sup> La certificación médica era imprescindible para conceder una licencia por enfermedad, pero debía ser creíble y, por supuesto, comprobarse que el músico estuviera realmente enfermo. Las licencias por enfermedad se otorgaban por dos o tres meses, pues el cabildo pedía, concluida la fecha, nuevamente una certificación médica. Así lo hicieron con el músico Juan Ramírez, al cual le fue otorgado un patitur por tres meses; el cabildo especificaba que “si acabados [los tres meses] necesitare más, lo representará a este cabildo con certificación jurada de médico”.<sup>54</sup> La confianza del cabildo satisfacerse mediante un documento que valiera más que la palabra de los músicos. Eran las reglas y se debían respetar.

Cuando los músicos pedían licencia (o patitur), en su discurso público siempre trataban de convencer a los capitulares aludiendo sus enfermedades, los dolores tenidos y la necesidad de ausentarse de las labores cotidianas. Era una especie de participación en el discurso hegemónico, donde el convencimiento del superior era imprescindible para obtener el beneficio pedido. Por ejemplo, Miguel Carmona, capellán de coro, para lograr un patitur mencionó su justificación: “para poder salir de su casa afuera de esta ciudad a sus inmediaciones en solicitud de recuperar su salud sumamente quebrantada, protestando que siempre que se halle a disposición de asistir al coro no abusará del

---

<sup>52</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 18 de enero de 1785, fs. 94f.

<sup>53</sup> Archivo del Cabildo Catedral de México [ACCM], *Libros de cabildo*, núm. 40, 3 de marzo de 1750, fs. 47v.

<sup>54</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 7 de junio de 1785, fs. 111v.

beneficio”.<sup>55</sup> El cabildo aceptaba, por lo general, las solicitudes de licencia por enfermedad, pero siempre tenía que haber el requisito de la certificación médica y constantes informes sobre el mejoramiento de la salud. Eran las reglas impuestas por el discurso hegemónico y los subordinados las tenían que cumplir. Las licencias eran concesiones del cabildo que los músicos estaban acostumbrados a utilizar, y, cuando no se daban, habría posibilidad de inconformidades posteriores.

A partir de la década de los ochenta del siglo XVIII, las peticiones para obtener una licencia se incrementaron y cambiaron los motivos. A mediados de la centuria dieciochesca la mayoría de las peticiones para ausentarse tenían una relación estrecha con enfermedades y problemas de salud. Conforme avanzaba el siglo, los músicos comenzaron a pedir licencias por otros motivos. Se incrementaron las peticiones por cuestiones familiares. Por ejemplo, en junio de 1788, Ignacio Zárate, cantor en ese entonces de la catedral, pidió “licencia para transportar su familia a esta ciudad”.<sup>56</sup>

Trabajar en la capilla musical significaba estar laborando en ella y no poder salir de la ciudad sin permiso del cabildo catedralicio. Cualquier viaje debía ser notificado a los capitulares; si alguien faltaba se le “colocaban puntos”, es decir, se les quitaba parte del sueldo y, en casos de faltas constantes, se les podía retirar la plaza. Cuando se quería salir de la ciudad y faltar algunos días, era necesario una licencia otorgada por el cabildo donde se especificara cuántos días se ausentarían y si se gozaría del sueldo los días en que no asistiera a las obligaciones cotidianas.

Resulta muy interesante que a partir de 1785 los músicos pidieran permiso para ausentarse de la catedral sin necesidad de especificar el motivo con lujo de detalles ni esperando convencer a los capitulares de la necesidad. Conforme avanzaba el siglo XVIII, los músicos comenzaron a exigir mayores beneficios como aumento de sueldo, más ascensos y licencias para ausentarse de sus trabajos. Ya no se necesitaba (solamente en el caso de patitur, es decir, por cuestiones de salud) justificar con ahínco el por qué de la salida. Eso sí, se precisaba especificar a dónde se iba y por qué, pero notamos una mayor libertad y una respuesta de los capitulares más expedita y beneficiosa para los pedimentos de los músicos. Por ejemplo, Antonio Camarena, cantor del coro, pidió en abril de 1789 una licencia para “pasar a la ciudad de Valladolid por término de un mes”.<sup>57</sup> No se especifica a qué, pero el cabildo le otorgó el permiso aunque “con la

---

<sup>55</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 14 de agosto de 1788, fs. 23v y 24f.

<sup>56</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 17 de junio de 1788, fs. 13f.

<sup>57</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 28 de abril de 1789, fs. 77f

calidad de que no haya de ausentarse de esta ciudad, ni faltar del coro hasta que mejore Preciado y puede asistir a él”, es decir, podría ausentarse de la catedral hasta que Preciado, otro cantor, pudiera recuperarse de salud y reintegrarse a sus actividades al coro.<sup>58</sup> El cabildo ponía las reglas, decidía a quién otorgaba las licencias y por cuánto tiempo; sin embargo, los músicos conforme avanzaba el siglo, comenzaron a cambiar sus peticiones para ausentarse e incrementaron el número de licencias otorgadas a través de la presión a los capitulares.

Otro caso esclarecedor es el del cantor Antonio Solís, quien pidió una licencia “para pasar a la ciudad de Valladolid por tiempo de veinte días, a practicar unas diligencias que tiene pendientes”.<sup>59</sup> No explica qué hará, si tendrá contacto con autoridades musicales en la catedral de Valladolid o alguna otra cosa. Simplemente menciona “diligencias”. Es decir, la regulación tan férrea de los capitulares a mediados del siglo XVIII se comienza a diluir y, aunque los músicos tenían todavía que pedir permiso y explicar el motivo de sus ausencias, no era ya un proceso tan estricto y vigilado como antes.

Como ya se dijo, los motivos comenzaron a cambiar a finales del siglo XVIII. Notamos que el músico antes, en su mayoría, pedía licencias por problemas de enfermedad. Ahora se multiplicaban las motivaciones de los pedimentos de licencias. Félix Gracián de la Fée, capellán de coro, pidió licencia en febrero de 1790 “para hacer un viaje al pueblo de Talpa, y cumplir una promesa de gracias, que tiene hecha a aquella soberana imagen de Nuestra Señora”;<sup>60</sup> en marzo, el músico oboe Ramón Rosado solicitó una licencia “para hacer un viaje fuera de esta ciudad”;<sup>61</sup> es decir, se incrementó el número de pedimentos de licencia y los motivos cambiaron, se mezclaron. Los patitur o pedimentos de ausencia por enfermedad no se eliminaron, pero junto a éstos existieron una cantidad considerable de permisos para viajar a otras ciudades, para asistir a “baños” cercanos a la ciudad, a celebraciones religiosas en otras comunidades, etcétera.

Las licencias para ausentarse fungieron, sin duda, como una válvula de escape de los músicos a la rígida cotidianidad, a los ensayos, las celebraciones religiosas, las reglas impuestas por el cabildo para cualquier celebración litúrgica. Eran, en sí, una manera de escapar. Conforme avanzaba el siglo, los músicos de la catedral tapatía

---

<sup>58</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 28 de abril de 1789, fs. 77f.

<sup>59</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 15 de diciembre de 1789, fs. 123f.

<sup>60</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 20 de febrero de 1790, fs. 119v.

<sup>61</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 16 de marzo de 1790, fs. 121f y 121v.

comenzaron a exigir licencias por motivos antes no comunes: salir a arreglar asuntos diversos, familiares, para llevar a un hijo a alguna curación, en fin, comenzaron a tener mayores perspectivas de cómo protestar contra la sumisión y la cotidiana rutina de obedecer al superior. El discurso hegemónico no se rompía: los músicos continuaban acatando las fórmulas impuestas por los capitulares. El discurso público era el mismo, pero había mayor actividad de parte de los músicos por conseguir licencias (que demostraba veladamente la inconformidad que se expresaba en el discurso oculto). La lucha, pues, se realizaba a través de los cauces tradicionales, pero algo comenzaba a cambiar, algo se transformaba, y ello era la exigencia y presión de los músicos a los capitulares por beneficios específicos, siempre, claro está, dentro de los límites impuestos por el poder hegemónico. Como menciona James C. Scott, “excepto para las metas totalmente revolucionarias, el terreno del discurso dominante es la única arena de lucha posible”.<sup>62</sup> Y los músicos luchaban en ella y conforme avanzaba el siglo XVIII se hacían más diestros para lograr sus fines y crear estrategias que les redituaran más triunfos contra la autoridad. En este proceso se llegaba a una negociación entre desiguales, es decir, a través de la presión los músicos buscaban resultados positivos a sus peticiones, por lo cual el cabildo tenía que ceder en ciertos pedimentos.

#### d) Solicitud de aumento de sueldo

En todas las actas de cabildo que hemos revisado, las solicitudes de aumentos de sueldos son las más abundantes. Era común que los músicos impetaran a los capitulares por mayores percepciones pecuniarias. Resulta difícil tener un patrón universal para poder esquematizar cómo, por qué y cuándo se realizaba una solicitud de aumento de sueldo. Sin embargo, podemos analizar y resaltar una constante: la cortedad del salario, es decir, la necesidad de los músicos de mayores percepciones económicas para poder sobrevivir.

Resulta verdaderamente esclarecedor que los músicos, trabajadores que se pensaban bien remunerados en las catedrales y con respecto a los demás oficios novohispanos, tuvieran tanta necesidad de mejores sueldos. Nos encontramos, pues, ante un sentimiento constante de insatisfacción que se ve reflejado en las peticiones. Los argumentos esgrimidos por los músicos para conseguir aumento de sueldo pueden

---

<sup>62</sup> James C. Scott, *op. cit.*, p. 131.



catalogarse en dos grandes rubros: a) necesidad de dinero para sustentarse y b) trabajos que no han sido remunerados justamente. Dentro de estas dos catalogaciones podemos encontrar infinidad de especificidades, pues cada músico elaboraba sus escritos pidiendo aumento respecto a su individualidad, a sus características y a las condiciones en las que se encontrara. Igualmente, como hemos vistos con las peticiones de ascensos desde dentro y con las solicitudes de licencias, conforme avanzaba el siglo los pedimentos de aumento de sueldo fueron sufriendo modificaciones, una de las cuales fue el incremento de solicitudes. Con las postrimerías del siglo llegaron las solicitudes (que se daban anteriormente, pero con menor frecuencia) de aumento de sueldo en conjunto, como un mecanismo para presionar a los capitulares y lograr los fines perseguidos.

Algo que es importante subrayar son los motivos que utilizaban los músicos para pedir aumento de sueldo. La mayoría de las veces fueron temas contenidos en los dos grandes rubros señalados arriba, lo cual nos muestra la existencia de reglas y peticiones tradicionales con la finalidad de obtener mejores percepciones. Sin embargo, esta homogeneidad (con matices, sí, pero no por eso deja de ser homogénea), escondía siempre motivaciones ocultas que no eran develadas en el discurso público donde se solicitaba el aumento de sueldo, sino en el oculto, en el que no se mostraba en los documentos de una manera abierta y clara. Partimos, pues, de una motivación oculta que al transformarse en pública tomaba los causes del discurso hegemónico, pues de no haberlo hecho difícilmente se hubieran obtenido los beneficios y se produciría una ruptura o enemistad con quienes detentaban el poder y la facultad de otorgar los aumentos de sueldo. Al respecto, James C. Scott pone un ejemplo bastante esclarecedor:

Imaginemos a alguien que solicita a sus superiores en una compañía capitalista un aumento de sueldo o que reclama no haber recibido el aumento que otros recibieron. En la medida en que él esté anticipando permanecer dentro de los límites de la estructura de autoridad, tendrá forzosamente que presentar su caso de acuerdo con los intereses institucionales de sus superiores. Puede, de hecho, desear un aumento para, digamos, comprarse un carro nuevo, alimentar su adicción al juego o apoyar a un grupo político marginal, y sentir que se merece el aumento por haber encubierto fielmente los errores del jefe, y hasta puede usar esos argumentos con su familia y sus amigos más cercanos. Pero nada de eso podrá ocupar un espacio legítimo en el discurso oficial. Por lo tanto, él probablemente subrayará su leal y efectiva contribución al éxito institucional de la compañía en el pasado y sus posibles contribuciones en el futuro. La

estrategia le pide mirar siempre a los intereses superiores, porque generalmente, si no lo hace, no será atendido. [...]

Así pues, el poder de las élites dominantes normalmente produce –en el discurso público– un flujo constante de manifestaciones de obediencia, respeto, reverencia, admiración, aprecio e incluso adoración que reafirman el convencimiento de esas élites de que sus protestas de legitimidad son en verdad refrendadas por las evidencias sociales que tienen ante los ojos.<sup>63</sup>

¿En realidad los músicos utilizaban sus argumentos sinceramente? Es decir, ¿había una relación directa entre discurso y realidad? Seguramente en algunos casos sí, en pedimentos por aumento de sueldo para sobrellevar una desgracia familiar o algún otro motivo, pero también debemos tomar en cuenta que los músicos buscaban incrementos salariales para tener mejor vida, para poder ejercer un mejor prestigio (a través de un puesto superior y de una mayor capitalización) y tener un estatus más elevado en la sociedad novogalaica de la segunda mitad del siglo XVIII. Además, dentro de las peticiones de aumento de sueldo podemos observar claramente una crítica hacia el superior (indicio del discurso oculto), hacia las determinaciones de éste y hacia cómo establecían los salarios. Por ejemplo, en junio de 1746, el violinista Manuel Cleofás se dirigió al cabildo y mencionó “el corto salario con que se ha mantenido en dicho ejercicio”, pidiendo, por lo tanto, “se le aumente”.<sup>64</sup>

Los incrementos de emolumentos, como ya se dijo, los justificaban los músicos en muchas de las ocasiones por la insuficiencia para mantenerse: un típico aumento salarial. Sin embargo, había otras ocasiones en las que se pedía un sueldo por funciones que se desempeñaban sin ser remuneradas. Hay muchos casos y es una especie de pedimento de justicia, de decir: “yo hago tal cosa, es justo recibir tal salario”. Un ejemplo dará más luces sobre la cuestión. En septiembre de 1750, José Manuel Cosío que no había sido nombrado organista de la catedral pero ya contaba con conocimientos del instrumento y suplía a su maestro Diego de Reina, explicó al cabildo “haber tocado diferentes veces el órgano, sin que se le haya dado cosa alguna”, además de solicitar “se le asigne algún salario para poder mantenerse y a su madre, quedando con la obligación de tocar siempre que se le mande”.<sup>65</sup> Aquí encontramos una mezcla de justificación pecuniaria (mantener a su madre y a él mismo) con un argumento de justicia (toca el instrumento y no recibe nada a cambio). José Manuel Cosío sigue las reglas del discurso

---

<sup>63</sup> *Ídem*, pp. 119-120.

<sup>64</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 18 de junio de 1746, fs. 1.

<sup>65</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 4 de septiembre de 1750, fs. 68f.

hegemónico: se refirió con deferencia a los capitulares y suplicó (disfrazando su exigencia con argumentos que denoten urgencia y justicia) un aumento salarial. El cabildo, también siguiendo el discurso hegemónico, otorgó a Cosío 25 pesos por tocar las ausencias de Diego Reina. Los capitulares aceptaban pero, al mismo tiempo, reglamentaban la actividad de Cosío y, por ende, conseguían una cláusula para, en un futuro, exigirle responsabilidad, disciplina y obligación.

El discurso hegemónico que se observaba (tanto por parte de los capitulares como de los músicos) en las peticiones de los músicos por un aumento de salario o para que se les asignara un estipendio a actividades que ya realizaban, debía ser respetado en algunas ocasiones para que el cabildo justificara su relación desigual con los músicos. James C. Scott abunda sobre este tipo de relaciones: “Todo grupo gobernante, en el proceso de justificar los principios de desigualdad social en que se basa la legitimidad de su poder, se hace vulnerable a un tipo específico de crítica”.<sup>66</sup> Los constantes pedimentos de aumento de salario representaban esa crítica: los músicos, a través de solicitar mayores estipendios, estaban criticando (mostrando parte de su discurso oculto) la desigualdad existente entre los capitulares y ellos, entre el dinero que reciben los superiores y el obtenido por ellos. Pero la crítica se realiza a través de una petición elaborada siempre dentro de los límites del discurso hegemónico. Esto implicaba que el cabildo no pudiera negarse a otorgar algunos aumentos, pues sabía que no hacerlo sería socavar su autoridad y las reglas hegemónicas que ellos mismo habían impuesto. Sin embargo, esto no nos debe llevar al error de pensar que todas las solicitudes de los músicos eran aceptadas. Mucho dependía la manera en que se justificara la petición (el seguimiento de las reglas del discurso hegemónico, es decir, de lo que querían los capitulares). Cuando un músico pedía aumento sin justificar ninguna necesidad o mérito, el cabildo la mayoría de las veces lo rechazaba. Así sucedió con José de Vrisaba, quien cantaba en el coro de la catedral e hizo un escrito donde no mencionó necesidad ni mérito, sino simplemente la asignación de “salario por canto llano en el coro”.<sup>67</sup> El cabildo rechazó la solicitud con un rotundo y seco “no ha lugar”. El cantor no había expresado en su discurso público la justificación para obtener dicho salario. Observamos que el cabildo siempre gustaba de conceder aumentos de sueldo y salario a quienes lograban expresar en su discurso público, de una manera nítida y con precisión, la sumisión que expresaba y precisaba el discurso hegemónico.

---

<sup>66</sup> James C. Scott, *op. cit.*, p. 131.

<sup>67</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 11, 3 de junio de 1751, fs. 85f.

Los aumentos de salarios tenían también una relación directa con el desarrollo artístico del solicitante: quien se desempeñara bien en la plaza que tenía podía acceder con mayor facilidad a un incremento pecuniario. Existían algunas estrategias de los músicos para “ofrecer” mejor desempeño musical a cambio de un mejor salario; algunas veces se mencionaba la obligación de tocar algún otro instrumento o cubrir ausencias de otros músicos para que el aumento fuera justificado. Es el caso de Antonio Nicolás, quien en julio de 1751 tenía la plaza de bajonero de la catedral y pidió aumento de sueldo, a cambio ofreció “obligación de tocar oboe y [lo hará] por siempre que se le mande”. El cabildo consideró la opción y ordenó al maestro de capilla “informe de la suficiencia del contenido, así del bajón como del oboe, bajo de juramento”.<sup>68</sup> En este ejemplo podemos observar cómo para tener una mayor posibilidad de incrementar sus percepciones el músico ofreció una nueva responsabilidad (el tocar oboe cuando se necesitara). Con ello obligó al cabildo a consultar al maestro de capilla sobre las capacidades del músico.

Así cada petición de aumento de salario era una lucha o negociación que se efectuaba dentro de los límites y formas establecidas por el discurso público: por un lado estaba el músico tratando de convencer al cabildo y, por el otro, el cabildo deliberando sobre si otorgaba o no el beneficio. Todo se realizaba dentro de los límites del discurso hegemónico; no podía existir (ni para el músico ni para los capitulares), una desviación de dicho discurso, pues su seguimiento beneficiaba a ambas partes. Entrar al discurso hegemónico era participar de una negociación donde grupos desiguales trataban de ponerse de acuerdo a través de normas establecidas por los dominadores, donde existían luchas, críticas y discusiones, pero siempre dentro los límites permitidos por la misma hegemonía. Al analizar algunos puntos sobre estos aspectos, Saurabh Dube argumenta: “No debe convertirse a la hegemonía en un sistema cerrado de control cultural e ideológico de grupos dominantes. En lugar de ello, existe como un elemento necesario en la creación de una ‘conciencia contradictoria’ -la cual comprende un abanico de actitudes, desde la pasividad aparente hasta la resistencia abierta-”.<sup>69</sup> Esto nos indica que los músicos utilizaban los argumentos (el discurso hegemónico) para tener éxito en sus solicitudes. A los músicos le podía redituarse el beneficio de lo que pedían y al cabildo le aseguraba la sumisión de los subordinados y el mantenimiento de

---

<sup>68</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 11, 3 de julio de 1751, fs. 86v.

<sup>69</sup> Saurabh Dube, *Sujetos subalternos: apítulos de una historia antropológica*, México, El Colegio de México / Centro de Estudios de Asia y África, 2001, p. 68.

la hegemonía. Antonio Nicolás, que había solicitado aumento de salario ofreciendo tocar oboe cuando se necesitara, logró su objetivo, pues los capitulares decidieron “se le den veinticinco pesos más de la renta que tiene por bajonero en cada un año, bajo la condición y precisa obligación de tocar el oboe siempre que el maestro de capilla se lo ordenare”.<sup>70</sup> Había jugado bien sus cartas: ofrecer mejor desempeño y mostrar sumisión.

Dentro de la relación entre músicos y capitulares respecto al aumento de salario o pedimento de uno, existía la argumentación de necesidad y de apoyo a familiares. Era común que los músicos pidieran incremento de emolumentos para mantener a su familia, auxiliar a un pariente o cualquier otra cosa relacionada con los vínculos consanguíneos. El caso de José Antonio Castro, monaguillo de la catedral, es elocuente. El 27 de septiembre de 1752 argumentó “las necesidades de desamparo de su madre” y por ello pidió “se asigne algún salario por el trabajo de cantar por la capilla”.<sup>71</sup> El cabildo aceptó otorgarle 25 pesos al año como salario. El argumento familiar era utilizado muchas veces y, generalmente, el cabildo aceptaba dichas peticiones. Otro caso fue el del bajonero Lorenzo de la Cruz Villavicencio, quien en noviembre de 1752 justificó su solicitud de aumento de sueldo “por no poder mantener su crecida familia con el [salario] que tiene”.<sup>72</sup> El cabildo aceptó incrementarles 25 pesos.

Ya se ha mencionado que los salarios son una especie de pedimento de justicia de parte de los músicos, una exhibición del discurso oculto. Querían, en sus escritos, justificar su solicitud de mejores percepciones porque sus trabajos se lo merecían. Lo observamos en todas las peticiones, sin embargo, como se encontraban el juego del discurso hegemónico no podían salir de él, violentarlo o amenazarlo. La lucha por mejorar sus percepciones se realizó a través del discurso público, de organizar un argumento coherente que convenciera a los capitulares de la necesidad de incrementar los sueldos. Por eso aparecieron argumentos sobre la necesidad de mantener a la familia o a sí mismos. Quizá las solicitudes que mejor muestran el sentimiento de justicia sean la de los músicos que pedían aumento de salario porque creían que se lo merecían, es decir, porque tocaban sin que se les pagara ningún emolumento, o porque realizaban varias actividades fuera de las reglamentarias para su plaza, a lo cual los capitulares no le correspondían con mayores estipendios. Justicia entendida como “dar a cada uno lo

---

<sup>70</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 11, 19 de febrero de 1752, fs. 93f.

<sup>71</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 11, 27 de septiembre de 1752, 109v.

<sup>72</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 11, 20 de noviembre de 1752, fs. 114f.

que le corresponde o pertenece”.<sup>73</sup> Por ejemplo, Diego Medina, músico de la catedral pidió “en atención en haberle aumentado el trabajo con la muerte de Lorenzo Bravo [músico que era de la catedral] se le aumente el salario”.<sup>74</sup> Los capitulares incrementaron treinta pesos a sus percepciones económicas. Es significativa dicha petición porque el músico tenía una exigencia: que se le remunerara los trabajos que había hecho a partir de la muerte de Lorenzo Bravo. No había una desviación del discurso hegemónico: Diego Medina manejó bien su discurso público y jamás perdió el respeto a los capitulares; su exigencia estaba muy disfrazada y daba a entender que podía aceptar una negativa del cabildo, pero también dejó abierta la puerta a un sentimiento de justicia que el cabildo tendría que considerar. Era una solicitud de justicia que, por su planteamiento (la elaboración del discurso público disfrazando al oculto), en lugar de amenazar la hegemonía, la hacía más fuerte: si Diego Medina conseguía el aumento de sueldo, la sumisión y el respeto estaban justificados por beneficios dados.

El año de 1752 fue característico de muchos pedimentos de aumento de sueldo y de préstamos. Muchos músicos comenzaron poco a poco y de un momento a otro a solicitar aumentos de sueldo y préstamos esgrimiendo infinidad de argumentos, quizá porque habían encontrado una fórmula convincente ante el discurso hegemónico para justificar la necesidad de sus solicitudes. El cabildo observó esta situación y después de otorgarle un aumento de sueldo a Lorenzo de la Cruz Villavicencio (para poder mantener a su familia), decidió no otorgar más incrementos salariales por un tiempo indefinido. Seguramente pensaba que su discurso hegemónico estaba siendo amenazado, desafiado, retado. Había ya dado varios aumentos salariales y préstamos, cumpliendo una especie de cuota para no cerrar las puertas a las expectativas de mejoramiento de los músicos. Por eso, el 20 de noviembre de 1752 decidió lo siguiente: “mandaron se aperciba a los ministros de esta Santa Iglesia no pidan aumento de los salarios que tienen bajo el apercibimiento que el que no se contentare con el que tiene y pidiere dicho aumento, se despedirá y borrará dicha plaza”.<sup>75</sup> El cabildo marcó y recalcó, con esta amonestación, quién ordenaba, quién decidía los aumentos de salario y quién tenía la facultad de otorgar y suprimir plazas. Se había dado una especie de

---

<sup>73</sup> *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras convenientes al uso de la lengua*, Madrid, 1732, T. II (edición facsimilar de editorial Gredos, Madrid, 1990).

<sup>74</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 11, 27 de septiembre de 1752, fs. 109v.

<sup>75</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 11, 20 de noviembre de 1752, fs. 114f.

tensión, de fisura en la relación entre los músicos (y demás empleados de la catedral) con los capitulares.

Tuvieron que pasar seis meses para que se diera un nuevo pedimento de aumento de salario, el cual fue hecho por el sochantre Francisco Morillo, uno de los músicos con más alta jerarquía en la estructura musical. La estrategia de Morillo no fue solamente su jerarquía, no se confió nada más en su prestigio sino que se ayudó de otros dos músicos, el arpista Pedro Ribera y el bajonero Pedro Jiménez. Los tres realizaron la petición en conjunto, colectivamente. El cabildo decidió ceder y aumentó el salario a los tres músicos: a Morillo trescientos pesos, a Ribera cincuenta y a Jiménez 25.<sup>76</sup> La diferenciación de jerarquía, por supuesto, estuvo presente en el monto de los incrementos salariales. Pero lo importante es notar cómo los músicos comenzaban a organizarse, a tener una estrategia de conjunto para lograr los beneficios solicitados. Seis meses antes el cabildo había amenazado a sus subordinados (los músicos) para no pedir más aumento de sueldos; si alguien lo hacía se le iba a despedir o a quitarle la plaza. La estrategia de los músicos tenía que ser más compleja y actuar siempre dentro de los límites del discurso hegemónico, con capacidad y posibilidad para poder obtener los beneficios deseados. Por eso el pedimento que hicieron Morillo, Ribera y Jiménez fue interesante. Desafiaron el poder del cabildo a través de una estratagema en conjunto (que será utilizada de manera común a finales del siglo XVIII), en la cual estaban representadas tres jerarquías de musicales: el sochantre (que después del maestro de capilla era un los personajes de mayor importancia), un arpista y un bajonero. Una estrategia que denotaba la solidaridad entre los músicos de arriba y de abajo. James C. Scott dice al respecto: “Ninguna de las prácticas ni de los discursos de la resistencia pueden existir sin una coordinación y comunicación tácita o explícita dentro del grupo subordinado”.<sup>77</sup>

Tenemos en los pedimentos de estos tres músicos una manifestación del discurso oculto de los subordinados, una resistencia hacia el cabildo. Su forma de expresarse fue la solidaridad (el pedimento en conjunto), lo cual significó un desafío más a la autoridad de los capitulares que seis meses antes habían prohibido las solicitudes de aumento salarial. La estrategia fue clara: ir en conjunto, con tres jerarquías representativas de los músicos y hacerlo dentro de los límites del discurso hegemónico. Podemos afirmar que en los pedimentos de salario de los músicos encontramos parte del discurso oculto, el

---

<sup>76</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 11, 9 de mayo de 1753, fs. 127v y 128f.

<sup>77</sup> James C. Scott, *op. cit.*, p. 147.

cual buscaba justicia por las labores realizadas y una remuneración justa por las actividades que se llevaban a cabo. A partir de la petición en conjunto de Morillo, Ribera y Jiménez, los pedimentos de aumento de sueldo y de préstamos comenzaron nuevamente a aparecer. Habían logrado, sin duda, un triunfo como grupo subordinado ante los capitulares. Sin embargo, la estrategia de actuar en conjunto para obtener aumentos de sueldo no se popularizó sino hasta la década de los ochenta de la centuria dieciochesca.

Cuando inició la década de los ochenta, los músicos y cantores comenzaron a solicitar colectivamente aumento de salario, pero ello no eliminó el pedimento individual, pues ambos convivieron. Algunas veces funcionó la estrategia, otras no, sin embargo, el cabildo se sentía amenazado con este tipo de pedimento en conjunto. Sabían que el discurso expresado estaba dentro de los límites del discurso hegemónico, pero la solidaridad y el actuar conjuntamente producía cierto miedo y rechazo por parte de los capitulares: intentarían eliminar las peticiones en conjunto. En octubre de 1781, encabezados por Félix Gracián de la Fe, capellán de coro, Juan José Ramírez, Felipe Ugalde y Manuel López Muñoz pidieron aumento de sueldo. Sus justificaciones no cambiaron con respecto a las de mediados del siglo XVIII: la insuficiencia del salario para poder sobrevivir dignamente. El cabildo no accedió a la petición y espetó un seco “no ha lugar a ninguno de los pretendientes”. Además, mostró su inconformidad a la petición hecha en conjunto: “mandaron que en los sucesivos no se reciba ni traiga a cabildo escrito algunos de los ministros a este fin”.<sup>78</sup> Nuevamente el cabildo se sentía amenazado por los pedimentos de aumento de sueldo y, en especial, por la forma en cómo eran pedidos. Dejaban traslucir en estas actitudes parte de su discurso oculto: su rechazo a las peticiones y su interés por subordinar a los músicos en lo relativo al aumento de sueldo. Las solicitudes de incremento pecuniario nos dejan ver de una manera más o menos clara los discursos ocultos de ambas partes: los músicos, organizándose y exigiendo justicia; los capitulares, tratando de mantener el *status quo* e impidiendo cualquier subordinación que amenazara su dominio.

Pasaron casi dos años para que un nuevo pedimento se hiciera y correspondió a Félix Gracián de la Fe, el mismo que había encabezado la petición en conjunto, pero ahora iba investido con la plaza de apuntador del coro. La justificación y los argumentos seguían siendo muy parecidos: mucho trabajo hecho y poca remuneración. El cabildo

---

<sup>78</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 16 de octubre de 1781, fs. 3f.



decidió otorgarle el aumento aunque lo hiciera después de una investigación sobre la pertinencia del incremento.<sup>79</sup>

Poco tiempo después, en marzo de 1784, apareció nuevamente una petición en conjunto. No solamente fue de tres o cuatro músicos, sino de todos los capellanes de coros. En sus argumentos de justificación para que se les otorgara el incremento salarial una vez más resaltaron el poco pago y la necesidad de recibir mejores estipendios para sobrevivir. En su petición, los capellanes mencionan la “carestía” de víveres y la insuficiencia del sueldo recibido. Introdujeron, además, un argumento que pocas veces se había usado: sus responsabilidades en la catedral debían llevarse con “decencia”; sin un aumento de sueldo digno, no las realizarían con el decoro y dignidad necesarios. Concluían el argumento mencionando que su labor era amplia y pesada y, por lo tanto, les impedía practicar alguna otra actividad para allegarse recursos extras.<sup>80</sup> Encontraron un nuevo argumento que, dentro de los límites del discurso hegemónico, ponía en aprietos a los capitulares. El 19 de abril el cabildo respondió “en atención a la cortedad de la renta que hasta aquí han gozado dichos capellanes; el trabajo que impenden en asistir a las horas canónicas y demás razones [...] le aumentaban y aumentaron cien pesos más de renta con lo que gocen anualmente la de cuatrocientos”.<sup>81</sup> El cabildo cedió a la petición y ello fue gracias a la presión hecha por los capellanes, a realizar un pedimento de aumento de sueldo de manera conjunta, todos unidos por el objetivo.

Como hemos visto, en las dos últimas décadas del siglo XVIII los músicos de la catedral y demás empleados comenzaron a cambiar sus estrategias para conseguir los beneficios deseados. A partir de la petición hecha por los capellanes de coro, nuevamente las peticiones de aumento de salario volvieron a aparecer en las actas de cabildo.

El actuar colectivamente no solamente fue llevado a la práctica por los capellanes de coro (que tenían salarios anuales de 300 pesos, altos en comparación con otros oficios), sino por los músicos, los cantores y también por los monaguillos. La estrategia de buscar un incremento económico colectivamente comenzó a hacerse más cotidiana. Tres meses después (en julio) de la petición de los capellanes de coro, todos los monaguillos solicitaron al cabildo un aumento de sueldo argumentando también

---

<sup>79</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 28 de noviembre de 1783, fs. 58f.; y ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 10 de diciembre de 1783, fs. 58v.

<sup>80</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 30 de marzo de 1784, fs. 67f.

<sup>81</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 19 de abril de 1784, fs. 69f.

cortedad en el salario. El cabildo, nuevamente, cedió ante la petición.<sup>82</sup> La unidad comenzaba a realizarse y los aumentos no los pedían ya solamente un músico, de manera personal, sino grupal, aunque esta última práctica no eliminaba la estrategia individual. La ruta estaba trazada. Inmediatamente después del aumento de sueldo a los monaguillos, en agosto del mismo año, los ayudantes de sochantre también pidieron un incremento pecuniario. El cabildo cedió.<sup>83</sup>

Era común que cuando un individuo o un grupo lograban un aumento salarial (como en este caso los capellanes de coro) sucediera un fenómeno de pedimentos generalizados, lo cual nos muestra que había comunicación entre los empleados de la catedral, entre capellanes, monaguillos, sochantres, organistas, en fin, entre todos quienes laboraban de una u otra manera en la música. También las relaciones al interior del grupo posibilitaba el planteamiento de estrategias viables para lograr beneficios y resistir la dominación (como serían los bajos salarios).<sup>84</sup> Cuando los capellanes de coro recibieron el aumento, prontamente los monaguillos hicieron una solicitud y, enseguida de éstos, los ayudantes de sochantres. Digamos que era una especie de pedimento de salarios en cadena: uno llevaba al otro. Cuando el cabildo percibía este fenómeno, prontamente ponía límites y prohibía el aumento de salarios, aunque el éxito de la medida dependía de la presión de los músicos, de su organización y de sus estrategias.

Fue clara la animadversión que el cabildo tuvo hacia las peticiones de aumento de salario colectivo. En la década de los noventa del siglo XVIII, los capitulares utilizaron una contraestrategia para este tipo de solicitudes: tratar de desanimar a los peticionarios a través de alargar los dictámenes. Esto no violentaba el discurso hegemónico ni producía un rencor inmediato. Tenemos varios ejemplos. El 24 de enero de 1792, Antonio Solís, Manuel Verdeja y José María Arroel, músicos y cantores de la catedral, pidieron en conjunto un aumento de sueldo. La respuesta del cabildo fue

---

<sup>82</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 25 de julio de 1784, fs. 74f y 74v.

<sup>83</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 6 de agosto de 1784, fs. 76f.

<sup>84</sup> James C. Scott ha hecho un planteamiento muy interesante sobre los lugares sociales de los dominados, donde se expresaban sin ataduras los discursos ocultos de los grupos subordinados. Menciona que dichos espacios eran una creación social, es decir, no estaban dados, sino que eran conquistados por los grupos subordinados. Al mismo tiempo, Scott compara los distintos espacios: “Si las reuniones de los subordinados convocados por las élites son el lugar social ideal del discurso público, el lugar ideal del discurso oculto son las reuniones secretas de subordinados que nadie autorizó y que nadie vigila”. Desgraciadamente, para esta investigación, no hemos encontrado información relativa a espacios donde los músicos pudieran plantear sus corajes, recelos e impotencias. Tenemos indicios como la comunicación de estrategias y argumentos entre los músicos, que nos indican que había espacios donde se hablaba de la manera en que podían obtener beneficios y organizarse; pese a ello, no tenemos documentos probatorios de la existencia de dichos lugares, aunque sí hay testimonios donde el cabildo vigila a los músicos en los lugares de reunión de las élites: las ceremonias litúrgicas. James C. Scott, , *op. cit.*, p. 149-154.

“proveer para otro cabildo [la solicitud]”.<sup>85</sup> En las actas subsecuentes no se volvió a tratar el asunto, por lo cual los incrementos salariales no se dieron. El 5 de septiembre de 1793 Antonio Solís, Santos de Esparza y Julián Rojas también pidieron aumento de salario. La respuesta del cabildo, nuevamente, fue alargar el proceso y no dar resolución. Su respuesta fue simple: “que para determinar sobre este asunto y lo conducente al culto divino en el todo, nombraban y nombraron a los señores doctor don José Antonio Martínez, licenciado don Juan José Moreno y doctor don Gaspar González de Candamo”.<sup>86</sup> En las actas de cabildo siguientes no aparece ninguna resolución. El cabildo había hecho una contraestrategia exitosa: no violentaba el discurso hegemónico ni producía una reacción de coraje por parte de los músicos; había un trámite en curso, pero jamás se daba resolución.

Esta estrategia para desanimar las peticiones colectivas de aumento de sueldo fue acompañada de un mecanismo mucho más punitivo: exigir a quienes habían solicitado aumento de sueldo colectivo una mayor responsabilidad y más disciplina. Cuando se dio la petición de incremento salarial por parte de los capellanes de coro, los monaguillos y los ayudantes de sochantre, el cabildo las interpretó como una especie de revuelta y su reacción fue el apercibimiento. El 31 de agosto de 1784 (menos de treinta días después del último pedimento colectivo de crecimiento de sueldo) mencionaron “la falta de cumplimiento de las obligaciones de los ministros de coro de esta santa iglesia, teniendo conversaciones en el tiempo de los Divinos Oficios; y tomando asimismo sus asientos antes que los señores capitulares.” El cabildo utilizaba el discurso hegemónico: argumentaba la superioridad y la falta de disciplina de parte de los músicos y ministros del coro. En su discurso público mostraba parte de su discurso oculto: la subordinación de los músicos era peligro y había que actuar de una manera ejemplar, realizando acciones de castigo. En el caso citado se resolvió que “se le prevenga al apuntador de esta santa iglesia les notifique [a los músicos y ministros del coro] por ahora asistan y se porten con el respeto debido, lo que no haciendo les eche punto siempre que falten a ello”.<sup>87</sup> Una llamada de atención disfrazada: habían obtenido el aumento, pero debían cumplir con sus obligaciones de una manera disciplinada, si no, el castigo iría dirigido a quitar ese aumento de sueldo a través de la reducción del sueldo. Pero no se conformó con el regaño. Nuevamente, el 12 de octubre de 1784 amenazó a los cantores y

---

<sup>85</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 24 de enero de 1792, fs. 76f.

<sup>86</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 5 de septiembre de 1793, fs. 266v y 267f.

<sup>87</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 31 de agosto de 1784, fs. 78v.

monaguillos porque “dejan el coro solo, por irse a otra iglesia a funciones particulares, sin atender que por esto [laborar en la catedral] tienen asignada una renta anual”; se resolvió que “se le echen dos días de puntos a cualquier cantor o monaguillo que con dicho pretexto faltare al coro, o se saliere de él antes de haber terminado”.<sup>88</sup> Las restricciones fueron producidas por la constante petición de aumentos de salarios colectivos y los destinatarios eran claros: los monaguillos, los capellanes de coro y los ayudantes de sochantre. El cabildo utilizó sus facultades y no violentó el discurso público porque no actuó de una manera encarnizada en contra de los músicos que solicitaron aumento, sino que lo hizo de manera velada, exigiendo mayor disciplina y amenazando con reducir el salario a través de los “puntos” (faltas que el apuntador ponía y que significaban un decremento en el salario).

Los ayudantes de sochantre también sufrieron la ira del cabildo. El 7 de enero de 1785 se les ordenó “que hasta acabado el último Evangelio no canten el Santus Deus y lo mismo cuando haya preces”.<sup>89</sup> El cabildo con estas acciones, a través de la facultad que tenía como dominador, trataba de mandar un mensaje claro: los pedimentos de aumento de sueldo colectivamente no eran bien vistos. Y surtieron efecto las maniobras, pues disminuyeron las solicitudes colectivas de aumento salarial, aunque no se erradicaron del todo. Ambas estrategias (el dar largas a los pedimentos y castigar a través de mayor disciplina a quienes obtenían el incremento) fueron utilizadas en conjunto para desanimar las tácticas que los músicos comenzaban a utilizar con mayor frecuencia.

Los capellanes de coro fueron los primeros en iniciar las peticiones colectivas de manera total, es decir, donde todos sus miembros participaban. Por este motivo el cabildo no tardó en vengar la afrenta. El 4 de marzo de 1785 adujeron los capitulares que “los actuales capellanes de coro no salen de sus asientos acercándose al facistol a cantar las antífonas y demás que se ofrece del canto llano, ni los salmos como lo tienen de obligación por razón de este empleo”. El cabildo, justificándose o apoyándose en las faltas del ritual, obligó a los capellanes a “que desde el día de hoy lo ejecuten así previa y puntualmente pena de puntos que deberá ponerles el apuntador en la hora que a esto faltaren”.<sup>90</sup> El cabildo se había, de cierta manera, vengado de los capellanes de coro. La reprimenda debía ser dentro del discurso público para no encender un mayor rencor o

---

<sup>88</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 12 de octubre de 1784, fs. 84f.

<sup>89</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 7 de enero de 1785, fs. 92v.

<sup>90</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 4 de marzo de 1785, fs. 97v y 98f.

resentimiento. El aviso disfrazado no daba motivos a dudas: a los capitulares no les gustaban los pedimentos colectivos de aumento de sueldo. Sin embargo, los subordinados, en este caso los capellanes de coro, también utilizaron el discurso público y resistieron a la ofensiva de los capitulares. El 20 de abril de 1785 suplicaron “se sirvan revocar la providencia dada”.<sup>91</sup> Los capellanes de coro se oponían, siempre, a través del discurso público, de aquel que consideraba la sumisión como una parte fundamental de la hegemonía (no exigieron, “suplicaron”). La estrategia fue colectiva, porque actuando en conjunto tenían más oportunidades de triunfar. El expediente se mandó al doctoral para que hiciera una resolución que nunca llegó: el recurso de los capellanes de coro no surtió efecto. Nuevamente el cabildo actuaba con su contraestrategia: dilatar los problemas y no entregar resoluciones, para dar a entender, tácitamente, que la petición era denegada. Sin embargo, notamos claramente la resistencia que varios cantores y músicos mostraban ante las resoluciones de los capitulares. Existía la resistencia y era llevada a cabo a través un discurso público de sumisión que, sin embargo, dejaba ver la disconformidad con ciertas medidas tomadas por los dominados, dejaba ver el discurso oculto.

A raíz de estas nuevas amenazas a las solicitudes colectivas, que no desanimó del todo su existencia, en la segunda mitad del siglo XVIII comenzaron a aparecer argumentos sobre la antigüedad en un oficio. Varios músicos pedían aumentos de sueldo no por su calidad artística o porque el salario no les alcanzara, sino porque tenían ya muchos años trabajando en la capilla musical. Así sucedió con el organista Manuel López, quien en junio de 1884 argumentó que “atento al mérito de veinte años que tiene de servicio en ella [la catedral], se sirvan sus señorías de aumentarle el sueldo que goza”.<sup>92</sup> Nuevos argumentos comenzaban a enriquecer el discurso público de los músicos, argumentos que dejaban ver el sentimiento de justicia (el discurso oculto) que tenían y que iban fortaleciendo. Pedir un incremento salarial por el tiempo que se tenía laborando era una muestra del discurso oculto, en el cual los músicos manejaban un sentimiento de justicia, de ser ecuánimemente remunerados por las actividades realizadas durante varios años dentro de la catedral. Tiempo laborando, disciplina, lealtad, mucho trabajo, etcétera, comenzaron a ser argumentos viables para conseguir los aumentos de sueldo. Por ejemplo, en julio de 1797, el cantor Antonio Solís pidió un incremento salarial por la baja percepción que gozaba y “hallarse sólo en su coro por la

---

<sup>91</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 20 de abril de 1785, fs. 108v y 109f.

<sup>92</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 22 de junio de 1784, fs. 72f.

ausencia del otro canto llanista”.<sup>93</sup> Los razonamientos de justificación se comenzaban a mezclar y fortificaban la viabilidad para convencer a la autoridad. Todo se realizaba dentro del discurso público, sin violentar ni amenazar la hegemonía dominante. Había varias amalgamas de argumentos al comenzar el siglo XIX. Unos músicos entrelazaban los razonamientos de urgencias económicas con el largo tiempo laborado; por ejemplo, ya en 1805, Mariano Mendoza (oboe) argumentó la cortedad de sueldo que provocaban “crecidas indigencias”, pero además, agregaba que tenía trabajando “el largo tiempo de veinte y cinco años”.<sup>94</sup> El cabildo cedió y otorgó un aumento de cincuenta pesos.<sup>95</sup>

A partir de la década de los ochenta los argumentos de justificación para obtener un aumento de salario se mezclaron: ya no solamente se tenían en cuenta la necesidad, el bajo salario, los altos costos de la vida y la imposibilidad de cubrirlos. Dichas explicaciones, que no desaparecieron, se incorporaron con otras, como haber laborado largo tiempo en la catedral o tener varias obligaciones que, según la percepción de los músicos solicitantes, debían ser remuneradas de una manera más justa. En enero de 1789, Luciano Cordero, por ejemplo, “suplica” al cabildo se le aumente el salario por los trabajos realizados en “las plazas de canto llano, librero del coro y suplir el toque del sorpentón por enfermedad del propietario”.<sup>96</sup> El cabildo le otorgó un incremento pecuniario de cincuenta pesos. Hay dos puntos importantes a señalar en esta petición: el discurso público se respetó, el músico continuó tratando con deferencia y respeto a las autoridades, a los capitulares. No hubo una amenaza a la hegemonía que éstos imponían: siguió apareciendo sumiso y obediente a las resoluciones del cabildo. Sin embargo, la petición en sí era un síntoma de inconformidad, de decir y poner en claro un “algo no me parece”. Pero se dijo y expresó de una manera respetuosa y siguiendo las normas y los mecanismos que el mismo cabildo permitía. Igualmente, y ello es algo muy característico de las postrimerías del siglo XVIII, se adujeron los méritos artísticos y laborales.

A mediados de la centuria dieciochesca el argumento principal para el incremento salarial era la escasez de recursos para sobrevivir y poder tener una vida

---

<sup>93</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 15, 19 de julio de 1797, fs. 67f.

<sup>94</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 15, 7 de diciembre de 1805, fs. 223v y 224f.

<sup>95</sup> Hay muchos ejemplos de pedimentos por el “largo tiempo” trabajando en la catedral. Urbano Herrera, en 1808, argumentó que había tenido la plaza de pertiguero sustituto por muchos años con un sueldo de doscientos pesos (inferior al de la plaza titular de pertiguero), por lo cual pedía “se le confiera en propiedad con todo el sueldo de su dotación”. Este empleado de la catedral justificaba el aumento de sueldo y el ascenso por los años laborados. ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 15, 7 de diciembre de 1805, fs. 278f.

<sup>96</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 27 de enero de 1789, fs. 61v y 62f.

decorosa. Dicho argumento no desapareció en las peticiones posteriores, sin embargo se fortificó y fortaleció con otros razonamientos de carácter, digamos, más laborales. No solamente el aumento se justifica por la necesidad, sino que ahora se le agrega la consideración de las aptitudes profesionales de los músicos para merecer dicho aumento. Se comenzaba a cobrar conciencia de sus capacidades y de la valía de las mismas, de la justicia que lo acompañaba cuando realizaba una petición de aumento de sueldo: su trabajo valía por sí mismo y no merecía solamente el aumento salarial por la necesidad en la que se encontraba, sino por sus méritos, su lealtad y sus talentos musicales.

Los argumentos de justicia (de lo que deben recibir los músicos por sus tareas realizadas) fueron reproduciéndose y comenzaron a aparecer mayor número de peticiones para pedir sueldo por actividades de las cuales no se recibía ningún estipendio. Era un sentimiento de justicia, de pensar que se debían recibir mayores ingresos por labores que no eran remuneradas. Los músicos empezaban a realizar una estrategia que no solamente quedaba reducida a la necesidad. El argumento cambiaba y aparecía la justicia. Cristóbal Solís, por ejemplo, en enero de 1790 pidió “se le asigne algún sueldo por tocar la primera trompeta y el clarín en todas las funciones de primera clase, respecto a no tener más de 150 pesos por tocar el violín en el coro, y no tener otra cosa por tocar los dichos instrumentos”.<sup>97</sup> Ya no se mencionó en esta petición el argumento de necesidad, de no tener la renta suficiente para vivir. Ahora se iba directamente a la justificación de injusticia, de realizar actividades que no eran remuneradas. Solís dice “no tener cosa por tocar los dichos instrumentos”, es decir, dentro de los límites del discurso hegemónico, en su discurso público el músico realizó una crítica: no poseer ningún sueldo por actividades hechas. En esta solicitud la exigencia no era la necesidad; no aparecía el argumento de falta de recursos para sobrevivir ni los familiares que se tenían que mantener. Ahora la solicitud iba enfocada a un solo argumento: justicia al trabajo realizado. Este cambio se desarrolló a finales del siglo XVIII. A mitad de siglo los argumentos siempre estaban ligados a la necesidad y de la justificación de ésta dependía el convencimiento del cabildo para otorgar o no el aumento. En las postrimerías las circunstancias se habían transformado. El cabildo le concedió a Solís cincuenta pesos por tocar los instrumentos mencionados. La estrategia de los músicos comenzaba a funcionar y se mezclaba con otras, por ejemplo tocar

---

<sup>97</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 26 de enero de 1790, fs. 115v.

instrumentos para, en un futuro, exigir renta de los mismos. Principiaba una organización (en lugares no vigilados donde se expresaba el discurso oculto sin impedimentos) que planteaba nuevas estrategias para obtener beneficios, las cuales sobrepasaban el argumento de la necesidad económica para sobrevivir.

A finales de la centuria dieciochesca la justicia o el sentimiento de justicia asomaban en los discursos públicos de los músicos. Comenzaban a exigirle al cabildo, siempre dentro de los límites de la hegemonía (de lo que se podía decir y cómo se debía decir). Por ejemplo, en octubre de 1793, Joaquín Cabrera, segundo sochantre, hizo un escrito donde informó que sus antecesores “han gozado la renta anual de seiscientos pesos, la misma que parece le fue asignada por este venerable cabildo en el tiempo de su nombramiento”; sin embargo, explicó “que no habiendo percibido más que quinientos cincuenta pesos en cada un año, suplica a este venerable cabildo se sirva mandar se le reintegren los cincuenta pesos que le han faltado en cada año desde su nombramiento y que en su consecuencia en lo sucesivo no se le rebaje cosa alguna por ignorar el motivo por qué se le han rebajado”.<sup>98</sup> El escrito fue elocuente: un músico exigió sus derechos, la justicia que le correspondía. No hubo un argumento de carestía o de falta de recursos, sino de justicia, de exigir lo que le correspondía. Lo hizo siempre con un discurso público de deferencia, explicando el motivo y no responsabilizando al cabildo de la falta. Los capitulares decidieron analizar el problema e investigar el asunto para tener una resolución del mismo. Fue hasta el 7 de mayo de 1794 que hubo dictamen, en el cual se le negó el reintegro de cincuenta pesos porque, explicaron los capitulares, el sueldo de sochantre era de 400 pesos y el de músico de 150. Sin embargo, explicaron que “mirando la gratitud y generosidad que acostumbra el venerable cabildo los buenos portes, puntualidad y desempeño de este subalterno, le aumentaban y aumentaron cincuenta pesos a los ciento y cincuenta pesos que ha tenido en la plaza de músico”.<sup>99</sup> El cabildo también tenía una transformación. Ya no solamente incrementaba el salario por necesidades de los músicos o porque éstos estuvieran en aprietos económicos. Ahora también tomaban en cuenta “los buenos portes, puntualidad y desempeño”. Es decir, las relaciones salariales a finales del siglo XVIII sufrían una transformación: se tomaba en cuenta, de una manera mucho más significativa, el desempeño artístico y disciplinario. Este fenómeno produjo una fijación en dos aspectos: por un lado el desempeño profesional y, por el otro, la disciplina, es decir, la obediencia. Había cambiado uno de

---

<sup>98</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 10 de octubre de 1793, fs. 271v.

<sup>99</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 7 de mayo de 1794, fs. 289f y 289v.



los justificantes preferidos de los músicos (la carestía); se había pasado de “la necesidad” al “desempeño profesional”. La disciplina continuaba fungiendo de una manera principalísima. Los dominadores (en este caso el cabildo), buscaban crear ellos mismos la imagen de un músico perfecto (disciplinado, de impecable desempeño y con “buenos portes”): cuando un músico se acercaba a dichos preceptos, era recompensado. Éstos, por su parte, se apoyaban en los razonamientos de la autoridad para conseguir respuesta positivas a sus solicitudes, es decir, utilizaban los discursos de la autoridad: respetaban la hegemonía del superior.

No cabe duda que los pedimentos de aumentos de sueldo nos muestran una relación tensa entre los capitulares y los músicos, donde existían estrategias por parte de ambos bandos. Había experimentación, transformación y mezcla de las mismas. Los músicos utilizaban los pedimentos en conjunto, las justificaciones de necesidad de mayor percepción económica para sobrevivir, de mejor desempeño profesional y de antigüedad. Por su parte, el cabildo se protegía: aceptaba cuando había mucha presión por parte de los músicos, pero también utilizaba contraestrategias, desanimando a los solicitantes con largos procesos que jamás se resolvían y aplicando castigos, es decir, adoptaba una actitud punitiva. Todo esto dentro del discurso hegemónico, de los discursos públicos de ambos bandos. Jamás se violentó (ni por uno ni por otro) una especie de pacto, en el cual se acataban reglas no dichas y que significaba el mantenimiento del *statu quo* con beneficios cada determinado tiempo. Los músicos podían pedir aumento de sueldo pero debían portarse sumisos ante las resoluciones de los capitulares; por su parte, éstos no podían negarse a todo, pues de haberlo hecho, ellos mismos hubieran vulnerado la hegemonía que poseían. Aunque existió tensión, nunca llegó a significar un rompimiento violento ni llevó a medidas de mayor radicalidad. Las cosas se solucionaban con estrategias, las cuales eran una especie de válvulas de escape para los subordinados.

#### e) Préstamos o suplementos

Los suplementos eran préstamos que realizaba el cabildo a los músicos. Cuando uno de éstos lo solicitaba, también tenía que haber una justificación, es decir, existía el mismo juego de convencimiento y aprobación-negación para obtener un beneficio. Los pedimentos de suplementos tienen características específicas que, aunque a veces tomaban algunos argumentos de los aumentos de sueldo o de las licencias, tenían una

lógica más o menos singular. Al mismo tiempo, las variaciones observadas a mediados y finales de siglo son claras y apuntan a las habidas en los pedimentos de licencia y de aumento de sueldo.

De todos los pedimentos de los músicos que hemos analizado hasta ahora, los suplementos tomaron características de las licencias y de los aumentos de sueldo. Las licencias en general eran hechas individualmente, pues para viajar a una ciudad, recoger a la familia en otra población o ir a curarse de alguna enfermedad se iba solo. Había casos de peticiones colectivas, como la mencionada por los músicos que buscaban permiso para trasladarse a San Juan de los Lagos. Las solicitudes de incremento salarial, en cambio, fueron hechas de manera individual y colectiva, porque pedir un aumento en los emolumentos era una demanda común a todos los músicos. Las peticiones colectivas fueron llevadas a cabo y sirvieron como una estrategia para obtenerlas. Ahora bien, los suplementos se ubican entre las características individual y la colectiva. Un suplemento no era una demanda completamente común: algunos músicos podían necesitarla y otros no. Dependía de la situación de cada individuo. Sin embargo, la colectividad en las solicitudes se dio porque el suplemento no era del todo individual, es decir, podían juntarse varios músicos que buscaban un préstamo para hacer más presión al cabildo.

Como hemos visto hasta ahora, la tendencia se enfocaba en una organización de los músicos y una lucha en conjunto conforme avanzaba el siglo XVIII. A mediados de dicha centuria, los pedimentos de suplemento se realizaban de manera individual. Dentro de todas las actas de cabildo de los años cincuenta y sesenta, solamente encontramos dos casos de músicos que decidieron actuar en conjunto. Se trata del sochantre Miguel Tello y el arpista Pedro Rivera, quienes el 19 de febrero de 1752 consiguieron dos tercios de sus salarios. La justificación del motivo no se mencionó. El otro caso se dio el 17 de junio de 1754, cuando los mismos músicos volvieron a pedir otro suplemento. Son interesantes estas dos peticiones porque nos indican que una estrategia que daba frutos se repetiría. Tanto Tello como Rivera, que en 1752 lograron el suplemento, decidieron actuar nuevamente de la misma forma dos años después. En el primer pedimento no especificaron un motivo; en 1754, en cambio, arguyeron que era “por las urgencias que presentan”.<sup>100</sup> Podemos pensar que a mediados del siglo XVIII se comenzaba a experimentar un cambio en la manera de plantear las estrategias de los músicos para obtener una resolución favorable a sus peticiones. En los suplementos

---

<sup>100</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 11, 19 de febrero de 1752, fs. 93f y 93v y 27 de junio de 1754, fs. 146v.

podemos observarlo de una manera muy nítida. A mediados del siglo los pedimentos eran de manera individual. Solamente estos dos músicos actuaron en conjunto. Para la década de los ochenta la mayoría de los suplementos se realizaban en conjunto y no solamente con dos personas, sino con tres o más. Por ejemplo, el 26 de julio de 1782, Juan Antonio Arguello, José Tomás, Juan de Aguilar, José Sintado y José María Arroel pidieron en conjunto un suplemento.<sup>101</sup> La organización ya se había planteado. Antes dos músicos (Tello y Rivera) habían sido los únicos que solicitaron suplementos en conjunto; después de 1780 la mayoría de los suplementos se solicitaba colectivamente.

El cenit de esta estrategia colectiva por parte de los músicos (y otros empleados de la catedral) se dio el 21 de enero de 1789, cuando 11 músicos y cuatro empleados de la catedral solicitaron colectivamente un suplemento para “socorrer las urgencias”; éstos eran Cabrera, Rojas, Cordero, López, Solís, Álvarez, Contreras, Arroel, Camarena, el otro Cabrera, El Pertiguero, Ramírez, la Campanera y el Caniculario.<sup>102</sup> Como vimos en los aumentos de sueldo, la organización de los músicos y la proliferación de los pedimentos en conjunto fueron aumentando poco a poco, a pesar del recelo que los capitulares mostraban ante dicha estrategia. El pedimento tuvo éxito, el cabildo había cedido.

El cabildo, a partir de 1785, comenzó una embestida en contra de la organización de los músicos para pedir incrementos de salario; ello también afectó a las peticiones de músicos en conjunto para lograr suplementos. Al comenzar la década de los noventa pocos fueron los músicos que se atrevieron a solicitar suplementos colectivamente. Sin embargo, esta baja no indica una disminución de la organización o un fracaso de la estrategia. Debemos recordar que los suplementos, a diferencia de los aumentos de sueldo, se enfocaban más a la singularidad, a pedirse de manera individual, pues los motivos por los cuales se solicitaban no eran generales, no abarcaban a todos los músicos y mucho tenía que ver la situación individual de cada persona para solicitar un préstamo. Sin embargo, tampoco debemos observar estas peticiones de préstamos colectivamente como un fenómeno sin relación con la conciencia que los músicos comenzaban a tomar de su capacidad para obtener beneficios a través de la organización.

El 24 de enero de 1792, los sirvientes del coro pidieron “se les supla el segundo tercio de este año”. A pesar de la censura a través del discurso público, es decir, de

---

<sup>101</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 26 de julio de 1784, fs. 25f y 25v.

<sup>102</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 21 de enero de 1789, fs. 59v y 60f.

negar constantemente los aumentos de sueldo que se realizaban de manera conjunta, los sirvientes del coro se arriesgaron para hacer una petición colectiva. Los capitulares, continuando con su estrategia de sanción-negación-alargamiento de las resoluciones, decidieron declarar “no ha lugar a su pretensión, con arreglo a lo determinado en otros autos sobre el asunto”,<sup>103</sup> es decir, a la negativa de otorgar beneficios cuando los músicos los pidieran colectivamente.

Los capitulares habían logrado contener el alud de peticiones colectivas. Lo hicieron siempre desde el discurso público, respetando la hegemonía. La negación era su arma para desanimar a los peticionarios en conjunto. Los regañones y venganzas también fueron un arma importante y la realizaban a través de la facultad que tenía el cabildo para exigir mayor disciplina, otorgada por la hegemonía que ellos mismos detentaban. Al organizarse y comenzar a utilizar la estrategia de la colectivización en las peticiones de aumento de salario y de suplemento, los músicos y los empleados de la catedral resistían y mostraban una parte de su discurso oculto. El discurso público se mostraba en las peticiones, siempre suplicando e impetrando, siempre tratando de poner énfasis en la resolución inapelable de los capitulares, siempre argumentando para obtener los beneficios, con mayor o menor frecuencia, necesidades imperativas para poder sobrevivir. Sin embargo, lo que los músicos estaban planteando en la década de los ochenta y noventa del siglo XVIII era la resistencia y ponían a prueba los límites hegemónicos. James C. Scott sobre este proceso argumenta: “La disidencia simbólica e ideológica sigue casi siempre el mismo patrón. Metafóricamente podemos decir, creo yo, que el discurso oculto está ejerciendo presión constantemente sobre los límites de lo que está permitido en escena [...]. Por supuesto, la presión varía de acuerdo con el grado de cólera e indignación de los subordinados en su conjunto”.<sup>104</sup> Los músicos de la catedral realizaban una resistencia a través del discurso público, pero en él dejaban observar parte de su inconformidad, de su discurso oculto, de su indignación por las resoluciones de los capitulares respecto a la negación de beneficios.

Ahora bien, ¿qué cambios hubo en la justificación para obtener beneficios durante la segunda mitad del siglo XVIII y cuáles fueron sus características? Debemos tomar en cuenta un aspecto muy importante para comprender los pedimentos. Dentro de los músicos existía, como ya se ha dicho, una jerarquía, donde el pináculo era el maestro de capilla. En los aumentos de sueldo, en general, quienes más solicitaban un

---

<sup>103</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 24 de enero de 1792, fs. 195.

<sup>104</sup> James C. Scott, *op. cit.*, p. 231.

incremento económico eran los estratos más bajos de la jerarquía. Los maestros de capilla, los sochantres y los organistas también lo hacían, pero no con tanta frecuencia. En cambio, con los suplementos, todos los músicos llegaban a solicitar préstamos. A mediados de siglo, la mayoría de los adelantos los pedían los estratos más altos. Por ejemplo, José Rosales, maestro de capilla, solicitó a los capitulares en octubre de 1747 “le suplan dos tercios de su salario para comprar una casa que tiene ajustada en esta ciudad [de Guadalajara]”.<sup>105</sup> El préstamo para casas era muy común para los más altos puestos de la jerarquía musical. El sochantre Miguel Tello (quien también pidió suplementos de manera colectiva en 1752 y 1754), casi un año después, “en atención a hallarse empeñado por haber comprado una casa”, pidió un suplemento de 300 pesos.<sup>106</sup> Todos quienes recibían préstamo tenía que “afianzar”, es decir, llevar fiadores para poder recibir el suplemento o tener un bien para afianzar el préstamo. En general se les rebajaba una parte de su sueldo en los subsecuentes meses.

Los motivos por los cuales los músicos pedían suplementos a mediados del siglo XVIII eran por situaciones que implicaban gastos mayores o imprevistos. Ya hemos visto el caso de hacerse de una casa. También tenemos otras situaciones, por ejemplo, el violinista Pascual de Ibáñez pidió “se le suplan cien pesos de salario del año próximo venidero por estar para tomar estado”, es decir, para casarse.<sup>107</sup> El cabildo le dio treinta pesos. El músico Diego Medina solicitó, en enero de 1753, un suplemento “para los gastos que tiene que costear de la protección de un hermano [...] novicio en el convento de nuestro señor padre San Francisco de esta ciudad”.<sup>108</sup> Los motivos por los cuales, a mediados del siglo XVIII se pedían los préstamos, eran para situaciones excepcionales y que necesitaban una cantidad de dinero considerable.

Esta tendencia comenzó a cambiar poco a poco y tenemos, para finales del siglo XVIII, motivaciones muy distintas. Fue en las décadas de los ochenta y noventa cuando se empezaron a dar las peticiones colectivas, en las cuales el motivo eran “las urgencias”. Las solicitudes hechas colectivamente siempre planteaban falta de recursos económicos de los peticionarios. Las individuales cambiaron de motivos y por lo general ya no se hablaba de casas, arreglos de las mismas, casamientos o fiestas, sino de urgencias, necesidades y problemas de enfermedad, aunque algunas continuaban con la dinámica de los préstamos para aspectos excepcionales, como el presentado por el

---

<sup>105</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 11, 3 de octubre de 1747, fs. 23v y 24f.

<sup>106</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 11, 31 de agosto de 1748, fs. 42v.

<sup>107</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 11, 20 de octubre de 1752, fs. 112f.

<sup>108</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 11, 17 de enero de 1753, fs. 119f.

cantor Antonio Álvarez quien pidió un suplemento “con el motivo de tener que celebrar la fiesta de San Francisco Xavier”.<sup>109</sup> Pero éstas ya no eran mayoría. Se planteaban, en cambio, otros motivos excepcionales, como el mencionado por el cantor Antonio Ortiz de Zárate, quien pidió un adelanto de su sueldo para “conducir a su familia a esta ciudad [de Guadalajara]”.<sup>110</sup> Las “urgencias” fueron los motivos que dominaron las peticiones de los músicos en las décadas de los ochentas y noventas del siglo XVIII. En dichas “urgencias” entraban los préstamos para contener enfermedades. Es el caso del mismo Antonio Ortiz de Zárate, que nuevamente en 1790 pidió un suplemento de 25 pesos para “socorrer las necesidades que tiene nacidas de la enfermedad que está padeciendo”;<sup>111</sup> o el de José Martínez Arroel, que en septiembre de 1793 pidió 25 pesos para “socorro de sus enfermedades”.<sup>112</sup>

Había suplementos para gastos excepcionales, como el préstamo de veinte pesos que solicitó el organista Pedro Cosío para “el descubierta de su difunto padre”.<sup>113</sup> La mayoría de los suplementos pedidos al finalizar la centuria dieciochesca tenían que ver con urgencias y con necesidades pecuniarias inmediatas, y no con el préstamo para comprar casas o para proyectos prescindibles, aunque este tipo de pedimento, de una manera marginal, continuó existiendo.

Como en los aumentos de sueldo observamos en los pedimentos de suplemento un cambio significativo de la década de los cincuenta a la de los ochenta o noventa. La colectivización existió y, como en las solicitudes de incremento salarial, el cabildo llevó a cabo una estrategia de desánimo para erradicar la organización musical de exigencia de préstamos. Todo, como lo hemos observado, siempre dentro de los límites del discurso público: al pedir un suplemento, los músicos mostraban sumisión, pero también enseñaban algo de su inconformidad. Al mismo tiempo buscaban justificar por todos los medios la viabilidad de sus pedimentos a través de argumentos utilizados en otras impetraciones: necesidad, enfermedad y falta de recursos para situaciones excepcionales. El cabildo, por su parte, cedía cuando el argumento le convencía y se negaba a otorgar préstamos cuando veía amenazada su hegemonía (por ejemplo, la solicitud colectiva de 1792 de los sirvientes del coro). Hemos visto que a los capitulares

---

<sup>109</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 2 de diciembre de 1789, fs. 112f.

<sup>110</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 2 de diciembre de 1789, fs. 112f.

<sup>111</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 13 de agosto de 1790, fs. 136v.

<sup>112</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 5 de septiembre de 1793, fs. 267f.

<sup>113</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 14, 10 de mayo de 1793, fs. 256v.

no les agradaba la organización de los músicos y por ello luchó para desanimar las peticiones colectivas, fueran aumentos de sueldo, suplementos o licencias.

### **El cabildo y la disciplina**

El cabildo siempre se preocupó por mantener la disciplina de todos los empleados de la catedral, en especial de los músicos. La jerarquía, es decir, la diferenciación entre dominados y subordinados precisaba quedar clara. Debemos tomar en cuenta que para mediados del siglo XVIII los resabios de la época barroca aún existían, seguían vivos y los neogallegos no podían escapar a ellos.<sup>114</sup> Además, la relación entre músicos y capitulares tenía su punto de unión simbólico en la misa, que Isabel Cruz de Amenábar ha definido como el “ritual medular del cristianismo, [además] el sacrificio de la misa actualizaba diariamente el misterio de Cristo hecho hombre, bajo las especies de pan y vino”.<sup>115</sup> El cabildo de la catedral era el garante del ritual en la ciudad, el que buscaba ser el más esplendoroso de la región. La misma Cruz Amenábar argumenta: “La misa constituía a la vez un ceremonial de espíritu solemne y festivo, en un ambiente de gran colorido y pompa, en el que daban la tónica las pinturas, las imágenes, los ricos ornamentos y paños, los vasos sagrados de metales preciosos, las luces, los instrumentos musicales y la activa participación de los fieles”.<sup>116</sup> Por estos motivos, el cabildo siempre trataba de mantener con el mayor esplendor los ornamentos de la iglesia y de tener, dentro de sus empleados, a las personas mejor capacitadas, entre ellos a los músicos que contribuían para el ritual de la misa. Ante esto, cualquier falta de los músicos representaba no solamente una afrenta al cabildo, sino también a la divinidad. Por ende, los capitulares no podían permitir faltas de los músicos, indisciplina y el rompimiento de las jerarquías establecidas. Hacerlo significaría ir en contra del orden establecido (por Dios) y de la hegemonía que ellos mismos detentaban. Se dedicaron, con ahínco y tesón, a erradicar cualquier falta de los empleados de la catedral. En las actas de cabildo podemos observar cuando el discurso público hegemónico de los capitulares reprendía, amenazaba y conminaba a los músicos.

---

<sup>114</sup> Al respecto Isabel Cruz de Amenábar comenta lo siguiente: “La cosmovisión barroca prolongó sus alcances en el tiempo y en el espacio más allá de los años finales del siglo XVII y del ámbito europeo, límites fijados, generalmente, por los historiadores para su ocaso y su fin”. Isabel Cruz de Amenábar, *La fiesta: metamorfosis de lo cotidiano*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1996, p. 15.

<sup>115</sup> *Ídem*, p. 87.

<sup>116</sup> *Íbidem*.

Para lograr su cometido, los capitulares utilizaban una estrategia simple: el “apercibimiento” y, en caso de incurrir en la falta, la expulsión. En las noticias sobre los regaños a los músicos es donde encontramos la sumisión con mayor claridad. El espacio de la catedral donde se llevaban a cabo las celebraciones litúrgicas cotidianas tenía una estructura donde cada puesto significaba una jerarquía. Los ritos debían ser respetados; no podían los músicos, por ningún motivo, violentarlos. La vestimenta, los gestos, quién se sentaba primero, el silencio, en fin, todo debía estar controlado para no amenazar la hegemonía ni contradecir el ritual que se realizaba en honor a Cristo, a la autoridad espiritual en el mundo.<sup>117</sup>

Las reprimendas y los apercibimientos fueron constantes a lo largo de los últimos cincuenta años del siglo XVIII. No variaron ni en intensidad ni en cantidad. En general este tipo de “mociones al orden” se enfocaban en los grupos de menos prestigio de la jerarquía musical; sin embargo, esto no fue una regla. Una de las amonestaciones más comunes fueron las producidas por las faltas de los músicos al coro y a las celebraciones litúrgicas. Tenemos el caso del capellán de coro Antonio Carmona: en diciembre de 1751 el cabildo informó de sus “repetidas faltas a la asistencia del coro y cumplimiento de sus obligaciones en el ministerio de capellán de coro”.<sup>118</sup> Generalmente los capitulares daban una llamada de atención; con Carmona decidieron que el secretario del cabildo “aperciba que de no asistir con la puntualidad que es obligado, de aquí a año nuevo, se despedirá y borraré la plaza y se procederá a nombrar otro que la sirva con puntualidad”.<sup>119</sup> Los capitulares, a través de este tipo de amonestaciones, ejercitaban su derecho a la dominación. Ellos tenían el control, poseían la facultad de apercibir, castigar o expulsar de la catedral a cualquier músico cuando lo creyeran conveniente, siempre tratando de no provocar tensiones ni violentar, por la reacción del grupo subordinado, su hegemonía.

En el discurso público los dominadores trataban siempre de mostrarse como querían que se les viera, por ello las amonestaciones infundían respeto, autoridad, dominación y amenaza. James C. Scott ha mencionado que “el discurso público es, para decirlo sin rodeos, el autorretrato de la élites dominantes donde éstas aparecen como

---

<sup>117</sup> Sobre la jerarquía y la función de los espacios del coro, véase el artículo de Patricia Díaz Cayeros, “Espacio y poder en el coro de la catedral de Puebla”, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Invierno de 2004, vol. XXI, núm. 97, pp. 219-251.

<sup>118</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 11, 1 de diciembre de 1751, fs. 89v

<sup>119</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 11, 1 de diciembre de 1751, fs. 89v.



quieren verse a sí mismas”.<sup>120</sup> Por eso era importante para los capitulares mostrarse rígidos, amenazantes, capaces de regañar y dominadores. Algunas veces lo hacían a través del castigo económico, pero otras (la mayoría de las veces), con la suspensión de plaza.

Pese a esta imagen de dureza, los capitulares muchas veces tenían cierta tolerancia hacia los músicos, especialmente cuando eran personas capaces artísticamente. Sucedió con el citado Antonio Carmona, que había incurrido en faltas en diciembre de 1751 y que, en septiembre del año siguiente, junto con otro capellán de coro, Miguel de Núñez, fue reprendido por “las muchas faltas al coro”. Ni en 1751 ni en 1752 se le quitó la plaza, aunque en esta segunda ocasión se le volvió a amonestar con que “se despedirán de las plazas y se nombrará otros en ellas”.<sup>121</sup>

Como hemos visto en las peticiones de aumento de salario, suplemento y ascenso, durante las décadas de los años ochenta y noventa del siglo XVIII los músicos tendieron a la organización y a la solidaridad. Ello lo notamos en las amonestaciones de los capitulares hacia los músicos: aunque continuaban los apercibimientos a algunos músicos en particular, la tónica y la generalidad fue el castigo a grupos, a colectividades. Por ejemplo, en el acta de cabildo del 12 de octubre de 1784 algunos capitulares informaron: “que los cantores y monaguillos de dicha santa iglesia, algunos días clásicos dejan el coro solo, por irse a otra iglesia a funciones particulares sin atender que por esto se les tiene asignada renta anual”.<sup>122</sup> La notificación hecha no iba dirigida a un músico de manera individual, sino a “los cantores y monaguillos”. Ello nos demuestra que la colectivización de las estrategias de resistencia comenzaba surtir efecto. Los capitulares, observando dichas acciones, no podían quedarse inactivos. Había que reprender e implantar medidas para erradicar esta especie de rebelión metafórica. Además, existía un ingrediente más que nos enseña claramente la estrategia seguida por los cantores y monaguillos: no era solamente su inasistencia a la catedral, significaba además “irse a otra iglesia a funciones particulares”. El cabildo, ante las circunstancias, ordenó “se le eche dos días de puntos a cualquier cantor o monaguillo que con dicho pretexto faltare al coro, o se saliere de él antes de haber terminado [la función litúrgica]”.<sup>123</sup> En esta nota observamos cómo los músicos se organizaban y llevaban a cabo estrategias de resistencia durante las décadas de 1780 y 1790. Por otra

---

<sup>120</sup> James C. Scott, *op. cit.*, p. 42.

<sup>121</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 11, 2 de septiembre de 1752, fs. 107f.

<sup>122</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 12 de octubre de 1784, fs. 84f.

<sup>123</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 12 de octubre de 1784, fs. 84f.

parte, los capitulares, ante estas acciones, seguramente se sentían ofendidos y veían amenazada su autoridad y la hegemonía que detentaban. Las relaciones entre músicos y capitulares, como se puede observar, no estaba exenta de fisuras, tensiones y movimientos de resistencia. Los músicos comenzaban a experimentar las estrategias colectivas.

Otro tipo de amonestaciones constantes fueron las que podríamos denominar de indisciplina dentro de las funciones litúrgicas. Éstas también sufrieron la censura de las autoridades capitulares, pues violentaban no solamente su autoridad y hegemonía, sino la función más importante del cabildo: honrar a Dios. Por ejemplo, el 31 de agosto de 1784 los capitulares se informaron de “la falta de cumplimiento de sus obligaciones de los ministros de coro [...] teniendo conversaciones en el tiempo de los Divinos Oficios; y tomando asimismo sus asientos antes que los señores capitulares”.<sup>124</sup> Esta infracción cometida por los “ministros de coro” conllevaba varias y graves afrentas, pues desafiaba la superioridad capitular y era una falta de respeto a la hegemonía terrenal-espiritual. Recordemos, como dice James C. Scott, que “las formas de dominación basadas en la premisa o en la pretensión de una inherente superioridad parecen depender enormemente de la pompa, las leyes suntuarias, la parafernalia, las insignias y las ceremonias públicas de homenaje o tributo”.<sup>125</sup> La resistencia colectiva de los músicos en este caso implicaba una desobediencia del respeto al ritual litúrgico y, por ende, a Dios; al mismo tiempo desafiaba la jerarquía de los capitulares, porque los músicos se sentaban antes de los capitulares. Si esta acción hubiera sido hecha por un sólo músico, el cabildo seguramente lo hubiera expulsado de la catedral; sin embargo, era realizada por los ministros de coro, es decir, por un conjunto de músicos, a lo cual era más difícil ponerle solución. El cabildo decidió, a través del apuntador, notificar a los músicos que “asistan y se porten con el respeto debido, lo que no haciendo les eche punto siempre que falten a ello”.<sup>126</sup> La única forma del cabildo, como ya se dijo, de contrarrestar la resistencia de los músicos era el castigo económico y la expulsión, lo cual se complicaba si los músicos actuaba de manera colectiva.

La resistencia de los músicos se daba cuando existía un sentimiento de insatisfacción. Cuando no había una responsabilidad del cabildo para mejorar la calidad de vida de los empleados de la catedral, se daba una tensión que, al finalizar la centuria

---

<sup>124</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 31 de agosto de 1784, fs. 78.

<sup>125</sup> James C. Scott, *op. cit.*, p. 36.

<sup>126</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 31 de agosto de 1784, fs. 78.

dieciochesca, se expresaba de manera colectiva. Un ejemplo elocuente lo tenemos cuando en octubre de 1784 los monaguillos comenzaron a cometer constantes faltas y actos de indisciplina. Ello se debía a “no habérseles dado los zapatos del mes”.<sup>127</sup> El cabildo indicó que era un “pretexto”, pero los monaguillos justificaron su proceder por una falta del mismo cabildo, argumento difícil, pues no podían actuar reprendiendo a los monaguillos: hubiera ido en detrimento del cabildo, pues provocaría más resentimiento y rencor, lo cual sería fácilmente justificado por un sentimiento de justicia. Ante este conflicto, los capitulares cedieron y ordenaron “que los nueve pesos que el año les importa cada uno dichos zapatos, se les den en la forma regular por razón de renta mensual”. Actuando así tenían nuevamente la facultad de ordenar, como lo hicieron, “la puntual asistencia del ministerio de ellos, los que siendo incorregibles, y de ninguna esperanza para lograr el giro a que aspiran, dé cuenta a este venerable cabildo [el chantre] para la providencia correspondiente”.<sup>128</sup>

Como hemos visto, las relaciones en el cabildo entre músicos y capitulares era un estira y afloja. El discurso público, aquel que establecía las jerarquías y las sumisiones de los grupos más bajos era respetado, pero existían ciertas estrategias que, sin alejarse del discurso hegemónico, demostraban una inconformidad y una resistencia por parte de los músicos hacia el cabildo, en la cual mostraban parte de su discurso oculto. El cabildo, por su parte, tenía que ser inteligente y no provocar más insatisfacción, no destruir ni resquebrajar la armonía a través de la no concesión de beneficios. Ambos bandos siempre estaban dentro de los límites del discurso público-hegemónico. Por ejemplo, abril de 1785 el cabildo amonestó a los músicos por “las muchas fallas que –en prejuicio de la santa iglesia y agravio del culto divino– hacen sus ministros con la ausencia que se experimentan de esta ciudad por motivos y negocios particular, pretendiendo justificarlo con la licencia que toman del señor presidente del coro, que siendo esto propio del venerable cabildo conforme a los estatutos”.<sup>129</sup> El cabildo establecía quién otorgaba las autorizaciones para ausentarse, imponía su hegemonía y cualquier falta a ella era castigada. Tenía la facultad de hacerlo porque su discurso público era el hegemónico. Las reprimendas muchas veces eran elocuentes de la autoridad y respeto debido a los capitulares, como la hecha el mismo 12 de abril: “mandaron [los capitulares] que ningún ministro salga de esta ciudad sin expresar

---

<sup>127</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 19 de octubre de 1784, fs. 85v.

<sup>128</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 19 de octubre de 1894, fs. 85v.

<sup>129</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 12 de abril de 1785, fs. 101f.

licencia del venerable deán y cabildo”.<sup>130</sup> No cabe duda, las relaciones dentro de la catedral tendieron a la tensión y mostraron cómo los músicos elaboraban estrategias de resistencia para lograr beneficios; y también, cómo el cabildo defendió su autoridad, el respeto que se le debía y la hegemonía que poseía.

En este capítulo pudimos observar que las peticiones realizadas por los músicos y las acciones que llevaban a cabo significaban una resistencia hacia el poder de los capitulares. La insatisfacción económica, de privilegios y de prestigio se manifestaban muy silenciosamente a través de peticiones de aumento de sueldo, de ascensos, de inasistencias al coro o de pedimentos de suplemento: era el rostro del discurso oculto. Las relaciones entre los capitulares y los empleados de la catedral no fueron, como ciertas veces se piensa, de sumisión total. Dentro de los límites posibles (la hegemonía de los dominadores, es decir, de los capitulares) los músicos actuaron, idearon estrategias de resistencia y, en muchos casos, lograron los beneficios que deseaban. Existió una lucha entre dominadores y dominados que les dio, a éstos últimos, una conciencia de la organización y la solidaridad que los hizo más fuertes para, en un futuro, crear un prestigio respecto a los demás músicos que no laboraban en la catedral tapatía.

Hemos observado, asimismo, cómo los discursos ocultos y públicos se entrelazaban, y cómo el oculto se dejaba ver en acciones. Pedir aumentos de sueldo, suplementos o licencias; no asistir al coro o platicar dentro de él, eran claramente las manifestaciones del discurso oculto que no se podía mostrar de manera abierta. La resistencia de parte de los músicos de la catedral de Guadalajara a los mandamientos y las reglas de los capitulares existió y se dio, como hemos visto, a partir de discursos y acciones disfrazadas. La sumisión y el respeto como regla se cumplía en el discurso público, pero en el oculto y en las acciones, estos conceptos se resquebrajaban y surgían otros, especialmente el de un sueldo, un salario “justo”.

---

<sup>130</sup> ACMCG, *Libros de Cabildo*, núm. 13, 12 de abril de 1785, fs. 101f.

# **CONCLUSIONES**

## Conclusiones

En el desarrollo de esta investigación pudimos observar varios puntos de gran interés que precisan ser reflexionados en estas consideraciones finales. En principio debemos dejar en claro la importancia que la música tenía en la segunda mitad del siglo XVIII en las catedrales novohispanas: era parte del ritual, de las complejas celebraciones litúrgicas que la iglesia y la población llevaban a cabo. La música, por supuesto, necesitaba ser tocada por alguien, por personas capacitadas para realizar dicha labor, por los músicos. La importancia de éstos tenía una estrecha ligazón a la importancia de la labor que realizaban. Por eso las catedrales tomaban tanto interés en las buenas capacidades de sus músicos, en enseñarles cómo tocar, el respeto que debían guardar y trataba de tenerlos siempre en las celebraciones litúrgicas, tocando con gran maestría las notas musicales que iban dirigidas, en primera instancia, a Dios, a la divinidad.

Una de las grandes líneas generales en esta investigación es el estudio de la corporación. No cabe duda que el cabildo era una corporación y actuaba como tal, sin embargo, hemos explicado que al interior de dicho cuerpo existía una complejidad mucho más amplia de lo que se suele observar en la rígida estructura corporativa. No solamente existían recelos entre los integrantes del cuerpo capitular, es decir, entre las dignidades, los canónigos, los racioneros y medios racioneros, también habían conflictos con los grupos subalternos, con los empleados de la catedral. Hemos, pues, extendido hacia los músicos las tensiones existentes en la corporación. Debemos, igualmente, dejar bien en claro que los músicos aunque no formaban parte principal en la jerarquía capitular, eran un grupo de gran importancia para el desenvolvimiento y cumplimiento de las labores que dicha corporación tenía con Dios, con el obispo y con la sociedad neogallega.

Partiendo de esta concepción, las reflexiones que se plantean en la introducción de este trabajo son importantes, ¿los músicos actuaban como un gremio?, ¿había un gremio al interior del cabildo? Hemos visto al través de esta investigación que muchas características de los músicos que laboraban en la catedral de Guadalajara en la segunda mitad del siglo XVIII tenían ciertas similitudes con las que tenían los gremios de oficio. En estas conclusiones se necesitan hacer algunas reflexiones sobre ello.

Una de las tareas principales de las corporaciones en la época novohispana era proteger y normar las relaciones entre los miembros de los gremios, para lo cual se

establecían reglas, un ordenamiento jurídico que se establecía a través de las ordenanzas. En este marco las autoridades municipales tenían una función muy importante, pues ellas eran las encargadas de vigilar y asegurar el abasto para la población y, por ende, normaban las actividades de los productores que posibilitaban el abasto de la ciudad, es decir, de los gremios de oficio. En este punto las similitudes eran muchas con los músicos, porque el cabildo reglaba y vigilaba las actividades que los músicos realizaban. Los músicos eran los encargados de proveer música a la catedral, y quien estaba al tanto de ello era el cabildo (la misma función que el municipio tenía con los gremios de oficios). Sin embargo, también existían diferencias importantes con las asociaciones gremiales. Los músicos, como hemos visto en el cuerpo de esta investigación, no tenían ordenanzas que reglaran su actividad profesional. Sí existían ciertas normas que imponía el cabildo catedral para, por ejemplo, ingresar a la capilla musical, comportarse como era debido durante las celebraciones litúrgicas, etcétera, pero no había reglas generales, un patrón único. Muchas veces las reglas eran casuísticas, es decir, dependiendo la causa, la calidad del músico y la simpatía o antipatía por parte del cabildo con tal o cual músico, se resolvían los conflictos o pedimentos como aumentos de sueldo. Los músicos no tenían personalidad jurídica y dependían, en última instancia, no de ellos mismos, de su grupo, de la organización del mismo, sino de los designios del cabildo catedral y, de cómo éste cambiaba según su conformación de miembros o las circunstancias económicas que estuvieran pasando. Las reglas podían cambiar, matizarse y, por lo tanto, no formaban un ordenamiento general que se mantuviera durante muchos años o incluso que se aplicara con homogeneidad en un determinado período de tiempo corto.

Ahora bien, también existían algunas similitudes con los gremios de oficio. Según William H. Sewell Jr. una de las funciones más importantes de los gremios era “la regulación para las enseñanzas de los aprendices”.<sup>1</sup> Los músicos también regulaban la enseñanza de los nuevos valores musicales. Sin embargo, dentro de los gremios existían los aprendices y éstos vivían con el maestro que les enseñaba el oficio. En el caso de los músicos, los monaguillos iban a una escuela que dirigía la más alta jerarquía musical, el maestro de capilla. La educación de la música se parecía más a una escuela (escoleta), donde los alumnos iban y aprendían de los distintos maestros, del violinista, del organista, de los cantores, del mismo maestro de capilla, que a la formación como se

---

<sup>1</sup> William H. Sewell Jr., *Trabajo y revolución en Francia. El lenguaje del movimiento obrero desde el Antiguo Régimen hasta 1848*, Madrid, Taurus, 1992, p. 56.

realizaba dentro de los gremios de oficio. En el caso de los músicos la labor educativa se realizaba a partir de una escuela y la educación no era individual, aunque había ciertos niños o jóvenes que acudían con quien enseñaba a tocar el instrumento de su gusto.

Una de las grandes similitudes que tenían los gremios de oficio y los músicos de la catedral de Guadalajara era la forma de obtener ascensos. Especialmente, la conversión en maestro, en los primeros y, en algún puesto de importancia, en los segundos. Hemos descrito en el capítulo II cómo los exámenes para ingresar al maestrazgo de capilla eran complejos y se le ordenaba al aspirante realizar una obra para ser examinada y juzgada por el cabildo catedral a través del chantre; lo mismo sucedía en los gremios de oficio cuando un aspirante a maestro tenía que elaborar una obra que cumpliera con los gustos y normas de los demás maestros.

Sin duda había similitudes en la organización y en ciertos procedimientos (como los exámenes) entre los gremios y los músicos de la catedral, pero había también grandes diferencias. No cabe duda que los músicos estaban organizados, tenían contacto entre ellos mismos y se consideraban como músicos, con derechos y obligaciones. Sin embargo, una de las diferencias más importantes entre estas dos organizaciones fueron los productos. Los gremios de oficios realizaban objetos materiales como bien final, en los cuales buscaban la perfección (por eso el aprendizaje de los aprendices para llegar a hacer un objeto perfecto que cumpliera con los cánones establecidos por el mismo gremio). En cambio, los músicos realizaban como objeto final no un bien material, sino uno inmaterial, que no se podía tocar ni ver, sino simplemente escuchar. Esta diferencia marcó, según nuestro parecer, a los músicos e impidió que no se conformaran en gremio y que su normatividad fuera distinta a la de los demás gremios. Además, habría que agregarle un elemento que también los diferenciaba de los demás gremios: lo que producían era dedicado a lo divino, a lo espiritual. Los objetos o trabajos que los gremios realizaban se utilizaban para actividades en la producción de la población, para cuestiones prácticas como la cera, los grabados, los relojes, los herrajes, las joyas, etcétera. En cambio, los músicos producían un bien inmaterial que duraba solamente un momento: la música.

¿Era la actividad musical considerada un trabajo artístico? En la segunda mitad del siglo XVIII, en el cabildo tapatío se tenía conciencia de las facultades artísticas, de las buenas voces y de una capacidad excepcional para realizar alguna actividad musical. Lo tenían en claro y por eso, cuando existía una persona con alguna virtud musical, los



capitulares prontamente trataban de acercarlo a la capilla musical. En algunas actas de cabildo se observa cómo se toman muy en cuenta las capacidades musicales, tanto como un amasijo de experiencias como por un don o una calidad excepcional. Sin embargo, el trato con los músicos se realizaba como si éstos fueran unos trabajadores más. Igualmente, los músicos jamás utilizaron el argumento de “virtud” como elemento para conseguir algún beneficio, por lo cual concluimos que el músico, en la segunda mitad del siglo XVIII, era considerado un trabajador más, pero con ciertas características que lo acercaban al artista, concepción que se iría consolidando con el pasado de los años, ya entrado el siglo XIX.

Ahora bien, una de las diferencias que también marcaron a los músicos con respecto a los gremios de oficio fue la dependencia que aquéllos mantenían con una corporación religiosa con la cual guardaban un contacto cotidiano, además de una relación de empleador-empleado, dominador-dominado, sojuzgador-sojuzgado, es decir, con el cabildo catedral. Los músicos de la catedral no pudieron formar un gremio porque, además de ser el producto de su trabajo algo inmaterial, su relación estaba estrechamente ligada con los capitulares, lo cual les impedía ofrecer sus labores a otra parte de la sociedad. Además, la relación de dependencia con el cabildo les impedía también mirar a otras fuentes de trabajo. Son varios los ejemplos en esta investigación de regaños de los capitulares hacia los músicos por haber ido a otras iglesias o a otros lugares a tocar o cantar. Para los capitulares el trabajo principal y más importante de los músicos debía ser en la catedral y cualquier otra labor que no fuera ahí, era en muchos casos perseguida y castigada. Esta acción por parte de los capitulares impidió a los músicos formar un gremio que no dependiera del cabildo sino del ayuntamiento o de la Real Audiencia de la Nueva Galicia.

El cabildo catedral de la ciudad de Guadalajara siempre fue muy celoso de sus músicos. Les impedía ir a otras iglesias a participar en alguna misa cuando había funciones en la catedral y les impedía asistir a lugares no muy bien vistos como el coliseo; tal fue el caso de Francisco Rueda, maestro de capilla que en 1761 fue reprendido por haber participado en una escaramuza en el teatro, además de, tiempo después, ser destituido de su maestrazgo de capilla por dicho asunto.<sup>2</sup> El cabildo impedía que los músicos participaran en otros eventos que no fueran los de la iglesia

---

<sup>2</sup> “Autos seguidos contra don Francisco Rueda, maestro de capilla, por la ilícita comunicación en que ha continuado con Juana María, cómica del coliseo”, Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara [AHAG], Sección Justicia, serie Provisorato, años 1759-1761, caja 40, año 1761.

catedral. Tenían cierta tolerancia para misas o reuniones en otras iglesias, pero fuera de eso, nada. Fue elocuente una carta que envió Carlos Gamboa, autor de comedias y quien estaba a cargo del coliseo en 1788, a la Audiencia de Nueva Galicia para pedir que ésta solicitara al cabildo que los músicos que tocaban en la catedral pudieran orquestar algunas de las comedias en el coliseo tapatío, pues si pedía la licencia él mismo, argumentó Gamboa, sería rechazado. La Audiencia hizo la petición, pero tampoco hubo respuesta aprobatoria de la catedral.<sup>3</sup> Los músicos, pues, estaban supeditados a los capitulares y ello impedía que su labor, su bien inmaterial, pudiera ser comprado o contratado por otras personas que no fueran los capitulares.

A todas estas características que hemos señalado, pensamos, se debió la imposibilidad de los músicos para convertirse en gremio, para tener ordenanzas y para reglar sus relaciones laborales entre ellos mismos. Sin embargo, muchas de sus características eran similares y formaban, *de facto*, una especie de gremio con particularidades en cada una de las características que hemos señalado.

No cabe duda que la función del cabildo era determinante en la organización y en las reacciones de los músicos en la segunda mitad del siglo XVIII. El cabildo, como lo hemos planteado en el capítulo III, era la parte dominadora. Los capitulares eran personas conocidas y de alto prestigio en la sociedad neogallega. Su influencia era mucha con otros sectores y corporaciones. Su función principal estaba dedicada al culto divino y, para satisfacerla, necesitaba el elemento musical. Fue ahí donde el músico tomó importancia: su labor estaba relacionada con el culto, con la divinidad, con Dios. Quizá por ello el cabildo prestó tanta atención a las obligaciones de los músicos, a su buen desempeño, a no exponerlos a las diversiones profanas y a enseñarlos a guardar el debido respeto tanto al culto divino como a la jerarquía. Era una labor que se realizaba cotidianamente, unas veces desde la escuela misma, desde la escoleta; algunas otras a través del regaño, el apercibimiento y las amonestaciones.

La relación entre el cabildo y los músicos, para que los primeros obtuvieran un culto divino lo mejor posible y para dar prestigio a la catedral tapatía (y de la ciudad de Guadalajara) a través de la buena ejecución de la música dentro del recinto religioso, no eliminaba las relaciones de dominación-subordinación. Se dieron y en el desarrollo de

---

<sup>3</sup> Carlos Gamboa argumentó su petición exponiendo a la Real Audiencia: “he sabido, por notoriedad, que ni las catedrales de los reinos de Castilla, las de éstos, ni la capilla real de su Majestad impiden a las habilidades [músicos] para orquestar de diversiones profanas de coliseos públicos, mayormente cuando ésta se verifica en horas distintas de las que en la iglesia ocupan sus ministros” Biblioteca Pública del Estado de Jalisco [BPEJ], Archivo de la Real Audiencia de la Nueva Galicia [ARANG], ramo civil, caja 180, exp. 12, progresivo 2266, abril de 1788.

esta investigación se han explicado. Queremos ahora hacer una reflexión sobre la organización de los músicos en la segunda mitad del siglo XVIII y la forma en que actuaron en los últimos años de la centuria.

En el capítulo tercero pudimos observar cómo los músicos, a partir de la década de los ochenta del siglo XVIII, comenzaron a organizarse y actuar en conjunto para lograr los beneficios que solicitaban. Fue importante este cambio en la dinámica de las relaciones cabildo-músicos porque observamos una acción-reacción. Por un lado el cabildo continuaba con su dinámica de otorgar beneficios a un número determinado de músicos y rechazar las solicitudes de otros. Este fenómeno produjo una acción a finales del siglo que fue la utilización de una estrategia colectiva, es decir, que los pedimentos no fueran hechos por un solo músico, sino por varios y, en casos como los monaguillos, los ayudantes de sochantre y los capellanes de coro, por todo el conjunto del grupo. La reacción del cabildo fue estigmatizar esta clase de pedimentos a través del castigo y la provocación de un desánimo a cualquier solicitud hecha en conjunto. Los músicos entendieron el mensaje y organizaron otras estrategias, como el discurso de justicia, de lo justo por el trabajo que realizaban.

Esta dinámica nos parece muy importante. En el período que estudiamos, la segunda mitad del siglo XVIII, nos damos cuenta que las estrategias para lograr mejores beneficios por parte de los músicos se renovaban continuamente: primero fue el pedimento colectivo y después los argumentos de justicia, de lealtad o de muchos años laborando en la catedral. Si tomamos en cuenta las reflexiones de James C. Scott y los conceptos que él ha planteado (discursos público, oculto y hegemónico), tenemos claras varias cuestiones que son de vital importancia para comprender las relaciones entre los capitulares y los músicos.

Por un lado observamos que el discurso público cambió, en especial el de los músicos. Los argumentos que se realizaban al iniciar la segunda mitad del siglo XVIII, sufrieron variaciones y en muchas ocasiones se mezclaron con nuevos, tratando siempre de ser más convincentes para que el cabildo otorgara los beneficios pedidos. El discurso de deferencia y respeto hacia el superior siguió igual: no hubo ninguna crítica clara y explícita a la labor de los capitulares; continuó la norma no escrita de tratar bien al superior en el discurso para que éste, no sintiéndose ofendido, concediera el beneficio. Pero el cambio se observó en los argumentos, en las transformaciones de éstos y en la utilización de tácticas de acción (como sería el pedimento en conjunto) para lograr lo

pedido. Es decir, en cincuenta años hubo cambios y esos cambios se observaron en la manera en que los músicos pedían sus beneficios.

Ahora, bien, ¿el discurso oculto varió? No tenemos fuentes al respecto, lo único que podemos observar son los indicios de dicho discurso en los demás, en el público. Pero nos inclinamos a pensar que las demandas seguían siendo las mismas: mejores condiciones económicas, mayores beneficios y una apertura a otro tipo de fuentes de trabajo. La renovación de los argumentos y la mezcla de lo antiguo (el mejoramiento de las condiciones económicas) con lo nuevo (pedimentos por tener varios años laborando, por ser leal, etcétera) nos indican que el discurso oculto continuaba y se realizaba con mayor ahínco, pues la planeación de nuevas estrategias para conseguir los beneficios pedidos es muy elocuente. Las demandas siguieron siendo las mismas, pero arropadas y disfrazadas en otros discursos.

La hegemonía de los capitulares continuó a lo largo del siglo XVIII, pero hubo un momento de fricción: cuando el cabildo comenzó a observar que había mayor número de peticiones en conjunto, que los músicos se estaban organizando para obtener mayores beneficios, que había comunicación entre ellos, que las tácticas podían aparecer entre los monaguillos, los violinistas o en los capellanes de coro, su hegemonía se vio amenazada no de manera directa (como sería un discurso de los músicos en contra de la opresión), sino veladamente, a través de las estrategias llevadas a cabo. La reacción del grupo dominador para defender su hegemonía fue a través del apercibimiento, una de sus facultades. Es decir, no hay un rompimiento, pues las amenazas de expulsión o los regaños se habían utilizado desde antes del siglo XVIII. Lo que existió fue una reacción contra una amenaza, y como medios se utilizaron estrategias de apercibimiento que ya se habían usado, que le eran comunes a los capitulares.

Es muy importante la visión que se muestra a través de estas estrategias y de estos conflictos: un cabildo catedral que tenía en su interior (en sus empleados) una oposición de cierta magnitud. Esto es muy importante porque nos enseña una corporación compleja no solamente entre los puestos de mayor renombre (las dignidades, los canónigos, los racioneros y los medios racioneros), sino hacia abajo. En la historiografía mexicana se han planteado conflictos de los capitulares con los obispos o arzobispos o con otras corporaciones, pero poco se había tratado a los de abajo, a los músicos que tenían que luchar por mantener sus beneficios en contra de un poder que tenía la característica de ser el empleador y que decidía las admisiones, los sueldos, los

regaños y las expulsiones. Es decir, pensamos que con estos planteamientos observamos el problema de las relaciones al interior del cabildo no solamente de lo que los capitulares veían hacia afuera o entre ellos, sino de los capitulares respecto a sus subalternos, a quienes tenían que obedecerlos.

El cabildo, como hemos visto, era una corporación: tenía sus jerarquías, era una institución principalísima dentro de la estructura religiosa de la Nueva España y sobrepasaba esos límites, teniendo influencias en el poder civil y en la sociedad. La ciudad tenía (y tiene) en la catedral uno de sus recintos más importantes. Mucho del prestigio de las ciudades dependía de la catedral, de sus ornamentos, su belleza, de las funciones litúrgicas. Por eso la importancia de los cabildos, pues eran ellos quienes tenían la función de mantenerla bella, de arreglarla, de magnificar el culto que se realizaba ahí. Y no solamente eso, también se encargaban de cobrar los diezmos, de capitalizar a la iglesia. Su influencia, pues, era mucha. Ante esta imagen que tenemos de la catedral y los capitulares en la segunda mitad del siglo XVIII nos resulta muy significativo que los músicos, supeditados en todo momento a los intereses de los capitulares, hayan formado y creado sus estrategias de resistencia y hayan logrado triunfos a través de ellas. Esto le daba a este grupo subalterno un poder de lucha en contra del superior: un espacio donde podían discutir las normas impuestas y ponerlas en duda, donde podían acatar pero no estar conforme con la resolución y donde podían planear nuevas estrategias para dar a entender al superior su insatisfacción. Pensamos que ello es muy importante, pues nos ayuda a ver a las corporaciones neogallegas presionadas no solamente por quienes estaban arriba o en igualdad de condiciones, sino también por quienes se encontraban abajo.

En su libro *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Marc Augé explica una de las distinciones entre la antropología y la historia: la primera utiliza más el espacio, la fijación en dicho espacio y no gusta de observar en el tiempo los cambios que se producen en dicho espacio; por su parte, la historia aborda con mayor atención el tiempo, las transformaciones a través del tiempo.<sup>4</sup> Esta reflexión es importante cuando, en historia, nos encontramos un momento de cambio. Sin duda, el siglo XVIII lo fue, tanto en Europa como en las colonias españolas.

François Xavier Guerra explicó que la Ilustración “se trata de un conjunto de mutaciones de los comportamientos, en parte comunes y en parte diferentes que llevaba

---

<sup>4</sup> Marc Augé, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Barcelona, Gedisa, 1995, pp. 14-15.

consigo el absolutismo”; asimismo, el individuo poseerá la primacía respecto a lo colectivo.<sup>5</sup> Aparecen entonces lazos que no tienen que ver enteramente con la lealtad y con el honor, sino con “asociaciones que extraen legitimidad, no de la costumbre o de la ley, sino de la asociación misma, de la voluntad de los asociados”.<sup>6</sup> Estas percepciones pueden resultar útiles para conocer más de fondo por qué cambiaron las estrategias y, en especial, para exponer que los cambios que se llevaron a cabo en el siglo XVIII (el Siglo de las Luces) no solamente se constituyeron y surtieron efecto por la inoculación de las ideas a través de una jerarquía dada (la llegada de los “hombres de la ilustración”), sino porque desde abajo los cambios se comenzaron a materializar a través de la resistencia y de estrategias para lograr mutar las cosas.

Cuando observamos las estrategias de los músicos para lograr los beneficios que pedían, cuando vemos los pedimentos colectivos y las transformaciones en los argumentos esgrimidos, tenemos que los músicos comenzaron a cambiar las estructuras desde abajo, desde la presión de abajo. Es interesante pensar que los cambios habidos en el siglo XVIII no solamente fueron dados desde las capas cultas, desde las élites ilustradas, sino que necesitaron forzosamente la ayuda de los que estaban abajo. La presión hecha por los músicos y sus estrategias es una clara muestra de ello. El cambio, pues, no solamente venía de los escritos de los revolucionarios franceses o de los ilustrados españoles, sino que se daba también dentro de las instituciones, dentro de la complejidad de las mismas (como hemos señalado) y desde los estratos más bajos (o los empleados) de esas mismas corporaciones.

El cambiar de estrategia para conseguir algún beneficio era ya un pensamiento innovador, porque demostraba que la insatisfacción era cada vez mayor y que ello provocaba la creación de nuevas tácticas para obtener los fines deseados. Conocer cómo llegaron este tipo de ideas a los músicos, saber, por ejemplo, si eran de raigambre enteramente regional o, quizá, habían llegado de otros lugares, es un tema que se debe investigar con mayor precisión y que las fuentes que hemos revisado no nos dicen. Solamente hemos planteado, en esta tesis, las resistencias y la coincidencia de los cambios habidos a partir de la ilustración con los que encontramos dentro de la estructura de los músicos en la catedral de Guadalajara. Quizá las fuentes existentes no nos muestren esa ilación, por lo cual habremos de conformarnos con hipótesis, con

---

<sup>5</sup> François-Xavier Guerra, *Modernidad e independencia. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*, México, Fondo de Cultura Económica / Editorial Mapfre, 2001, p. 86

<sup>6</sup> *Ídem*, p. 89.

elucubrar en algún vínculo directo. Lo que sí hemos visto es que la existencia de resistencia hacia la autoridad de los capitulares por parte de los músicos no solamente desafiaba la hegemonía, sino que incluía un sentimiento moderno, de justicia y que, lo más importante, comenzaba a mutar las tradicionales formas de pedir y obtener beneficios. Y claro, pudimos descubrir que las resistencias de los empleados de la catedral no solamente existieron, sino que fueron de vital importancia para el posterior desarrollo de la música en la época independiente, donde se irán consolidando las especificidades de esta labor con las demás, lo cual podrá ser, sin duda, el tema de otra investigación.

Para finalizar, queremos resaltar que nuestra investigación abordó y estudió a los músicos que se encontraban jerárquicamente abajo del maestro de capilla, a aquellos hombres que día a día hicieron posible el culto en la catedral de Guadalajara. Creemos y estamos convencidos que la historia en México (en especial del siglo XVIII) necesita conocer estas relaciones que se daban entre las autoridades superiores y los de abajo, entre quienes representaban a las corporaciones (en el caso de la época colonial) y quienes estaba abajo, los empleados, los que hacían posible el lucimiento de dichas instituciones. Igualmente, en la historia de la música se precisa estudiar no a los que sobresalieron, a los grandes maestros y virtuosos artistas, sino a los músicos más terrenales, a quienes, parece ser, se les desterró de las páginas gloriosas de la historia de la música y de la musicología. Todo ello ayudará a tener una mayor comprensión de los procesos históricos.

# **FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA**



## Fuentes y Archivos

**Archivo de Cabildo Metropolitano de la Catedral de Guadalajara [ACMCG].**

*Libros de Actas Cabildo*

**Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México [ACMM].**

*Libros de Actas de Cabildo*

**Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara [AHAG]**

**Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Oaxaca [AHAO]**

*Libros de Actas de Cabildo*

**Archivo Histórico de Jalisco [AHJ].**

*Libros de Notarios.*

**Biblioteca Nacional de México [BNM]**

*Gazeta de México*

**Biblioteca Pública del Estado de Jalisco [BPEJ]**

*Archivo de la Real Audiencia de la Nueva Galicia*

## Bibliografía

ANN, Mary y Kelsey, Harry,

*Inventario de los libros de coro de la catedral de Valladolid-Morelia*, Zamora, El Colegio de Michoacán / Consejo de Cultura de la Arquidiócesis de Morelia, 2000, p. 106 pp.

ADORNO, Theodor W.,

*Filosofía de la nueva música*, Buenos Aires, Sur, 1966, 169 pp.

AUGÉ, Marc,

*Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Barcelona, Gedisa, 1995, 165 pp.

BAKER, Geoffrey,

“Music at Corpus Christi in colonial Cuzco”, en *Early Music*, Cambridge, University of Cambridge, agosto de 2004, vol. XXXII, núm 3, pp. 355-367.

BERSTEIN, Serg,

“La cultura política”, en Jean-Pierre Rioux / Jean-François-Sirinelli, *Para una historia cultural*, México, Taurus [Col. Pensamiento], 1998, pp. 389-405.

BRADING, David A.,

*Orbe Indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 503. 770 pp.

-----,  
*Una iglesia asediada: el obispado de Michoacán, 1749-1810*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, 304 pp.

BORTÓK, Béla,

*Escritos sobre música popular*, México, Siglo XXI, 1979, 271 pp.

CARPENTIER, Alejo,

*La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica (Colección Popular, núm.109), 1972, 368 pp.

CASTAÑEDA, Carmen,

“Los graduados en la Real Universidad de Guadalajara y el Cabildo Eclesiástico de Guadalajara”, en Brian F. Connaughton / Andrés Lira González (Coordinadores), *Las fuentes eclesásticas para la historia social de México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa / Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1996, pp. 293-320.

CHÁVEZ, Carlos,

*El pensamiento musical*, México, FCE, 1964, 95 pp.

CHUST, Manuel,

“Legislar y revolucionar. La trascendencia de los diputados novohispanos en las Cortes Hispanas. 1810.1824”, en Virginia Guedea, *La Independencia de México y el proceso autonomista novohispano 1808-1824*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2001, pp. 23-82

CERVANTES, Francisco Javier Cervantes Bello, Silvia Marcela Cano Moreno y Ma. Isabel Sánchez Maldonado,

“Estudio Introductorio. Cuarto concilio provincial mexicano”, en Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *Concilios Provinciales Mexicanos. Época Colonial*, México, UNAM (edición en disco compacto), 2004, 20 pp.

CONCILIOS PROVINCIALES MEXICANOS,

“Primer Concilio Provincial Mexicano”, en Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *Concilios Provinciales Mexicanos. Época Colonial*, México, UNAM (edición en disco compacto), 2004, 102 pp.

-----,  
“Tercer Concilio Provincial Mexicano”, en Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *Concilios Provinciales Mexicanos. Época Colonial*, México, UNAM (edición en disco compacto), 2004, 359 pp.

-----,  
“Estatutos ordenados por el Santo Concilio III Provincial Mexicano”, en Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *Concilios Provinciales Mexicanos. Época Colonial*, México, UNAM (edición en disco compacto), 2004, 99 pp

-----,  
“Cuarto Concilio Provincial Mexicano”, en Pilar Martínez López-Cano (coordinadora), *Concilios Provinciales Mexicanos. Época Colonial*, México, UNAM (edición en disco compacto), 2004, 295 pp.

CONNAUGHTON, Brian F.,  
*Ideología y sociedad en Guadalajara (1788-1853)*, México, UNAM / CONACULTA, 1992, 468 pp.

-----,  
“Introducción”, en Connaughton, Brian F. y Lira González, Andrés (coord.), *Las fuentes eclesíásticas para la historia social de México*, México, UAM-I / Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1996, pp. 11-26.

CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel,  
*La fiesta: metamorfosis de lo cotidiano*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1996, 334 pp.

DAHLHAUS, Carl,  
*Fundamentos de la historia de la música*, Barcelona, Gedisa, 1997, 205 pp.

DÍAZ CAYEROS, Patricia,  
“Espacio y poder en el coro de la catedral de Puebla”, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, Zamora, El Colegio de Michoacán, invierno de 2004, vol. XXV, núm. 97, pp. 219-251

#### DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA

*Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras convenientes al uso de la lengua*, Madrid, 1732 (edición facsimilar de editorial Gredos, Madrid, 1990), III tomos.

DIDIER CASTILLO, Miguel,  
“Cayetano Carreno (1774-1836): en torno a su cuna y su obra. A Robert Stevenson, ofrenda de admiración”, en *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Texas, University of Texas Press, primavera-verano de 1990, pp. 36-62.

DUBE, Saurabh,  
*Sujetos subalternos. Capítulos de una historia antropológica*, México, Centro de Estudios de Asia y África / El Colegio de México, 2001, 279 pp.

DUFOURCQ, Nortbert  
*Breve historia de la música*, México, FCE (Colección Breviarios, núm. 34), 1995, 240 pp.

DWORKIN, Dennis,  
*Cultural Marxism in Postwar Britain*, London, Duk University Press, 1997, 332 pp.

- ESTRADA, Jesús,  
*Música y músicos de la época colonial*, México, Secretaría de Educación Pública (colección SEPSETENTAS, núm. 95), 1973, 165 pp.
- FARRIS, M. N.,  
*La Corona y el clero en el México colonial 1579-1821. La crisis del privilegio eclesiástico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, 268 pp.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat,  
 “La fundación del Colegio de Infantes de Puebla en su contexto histórico y artístico” en Lucero Enríquez / Margarita Covarrubias (editoras), *I Coloquio Musicat. Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, 2006, pp. 247-256.
- GARCÍA, Ayluardo Clara,  
 “México en 1753: el momento ideal de la ciudad corporativa”, en Carlos Aguirre Anaya / Marcela Dávalos / María Amparo Ros [Editores], *Los espacios públicos de la ciudad. Siglos XVIII y XIX*, México, Casa Juan Pablos / Instituto de Cultura de la Ciudad de México [Biblioteca Ciudad de México], 2002, pp. 20-36.
- GARCIDUEÑAS, José Rojas,  
*El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, Secretaría de Educación Pública (Colección SEPSETENTAS, núm. 101), 1973, 191 pp.
- GEERTZ, Clifford,  
*La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1997, 387 pp.
- GÓMEZ ÁLVAREZ, María Cristina / IBARRA, Ana Carolina,  
 “El clero novohispano y la Independencia mexicana: convergencias y divergencias de tres clérigos poblanos”, en Matute, Álvaro, Trejo, Evelia y Connaughton, Brian (coordinadores.), *Estado, iglesia y sociedad en México. Siglo XIX*, México, Miguel Ángel Porrúa / UNAM, 1995, pp. 137-173.
- GONZÁLEZ ANGULO, Jorge,  
*Artesanado y ciudad a finales del siglo XVIII*, México, SEP / FCE (Colección SEP/80, núm. 49), 1983, 248 pp.
- GÓMEZ NAREDO, Jorge,  
 “Actuaciones en la capital neogallega: el coliseo de comedias tapatío, las autoridades ilustradas y *La vida es sueño*”, en *Ideosema. Revista de literatura, lingüística y semiótica*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo / Escuela de Lengua y Literaturas Hispánicas, 2004, vol. 1, núm. 3, pp. 59-81.
- ,  
*El coliseo de comedias tapatío. Temas y protagonistas*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2006, 217 pp.
- GONZÁLEZ QUIÑONES, Jaime,

“La verdadera fecha de la muerte de Manuel de Sumaya”, en *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Texas, University of Texas, Agosto-invierno de 1997, vol. 18, núm. 2, pp. 317-319.

GRAMSCI, Antonio,

*Cuadernos desde la cárcel*, México, Editorial ERA / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1984, Tomos 3 y 4.

GUERRA, François-Xavier,

“De la política antigua a la política moderna. La revolución de la soberanía”, en François-Xavier Guerra / Annick Lempérière, *et. al.*, *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*, México, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 109-139.

-----,

*Modernidad e independencia. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*, México, Fondo de Cultura Económica / Editorial Mapfre, 2001, 407 pp.

HARRIS, Marvin,

*Antropología cultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, 622 pp.

HORCASITAS, Francisco,

*El teatro náhuatl. Épocas novohispana y Moderna* (Prólogo de Miguel León-Portilla), México, UNAM / Instituto de Investigaciones Históricas, 1974, 647 pp.

HUNT, Lynn Hunt,

“La vida privada durante la Revolución francesa”, en Philippe Ariès / Georges Duby [Directores], *Historia de la vida privada. De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial*, Madrid, 1989, 20-50 pp.

IBARRA, Ana Carolina,

“Iglesia y religiosidad: grandes preocupaciones del movimiento insurgente”, en Galeana, Patricia (compiladora), *Relaciones Estado-Iglesia: Encuentros y desencuentros*, México, Secretaría de Gobernación / Archivo General de la Nación, 1999, pp. 25-41.

-----,

*El cabildo catedral de Antequera, Oaxaca y el movimiento insurgente*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2000, 378 pp.

-----,

“Hacia una historia social de las Catedrales”, en Lucero Enríquez / Margarita Covarrubias (editoras), *I Coloquio Musicat. Música, catedrales y sociedad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 25-39.

JARAMILLO MAGAÑA, Juvenal,

*Hacia una iglesia beligerante: la gestión episcopal de fray Antonio de San Miguel en Michoacán (1784-1804). Los proyectos ilustrados y las defensas canónicas*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1996, 298 pp.

JOHNSON, Harvey L.,  
*El teatro colonial en Puebla (primer siglo)*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla / Secretaría de Cultura de Puebla (Colección Rescate y Homenaje), 2002, 31 pp.

JOVELLANOS, Melchor Gaspar de,  
“*Obras histórica*, México, Editorial Porrúa (Colección Sepan Cuántos, núm. 448), 1984, pp. 40-83.

-----  
*Obras en prosa*, Madrid, Castalia (Colección Biblioteca Clásica Castalia, núm.74), 2001, 345 pp.

KANT, Emmanuel,  
*Filosofía de la historia*, México, Fondo de Cultura Económica [Colección Popular, núm. 147], 1997, 147 pp.

LEMPÉRIÈRE, Annick,  
“República y publicidad a finales del Antiguo Régimen (Nueva España)”, en François-Xavier Guerra, Annick Lempérière et. al., *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*, México, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 54-79.

-----,  
“Reflexiones sobre la terminología política del liberalismo”, en Brian Connaughton / Carlos Illades / Sonia Pérez Toledo (coordinadores), *Construcción de la legitimidad política en México*, Zamora, El Colegio de Michoacán / Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa / Instituto de Investigaciones Históricas / Universidad Nacional Autónoma Metropolitana / El Colegio de México, 1999, pp. 35-56.

-----,  
“Introducción”, en Carlos Aguirre Anaya / Marcela Dávalos Y María Amparo Ros [Editores], *Los espacios públicos de la ciudad. Siglos XVIII y XIX*, México, Casa Juan Pablos / Instituto de Cultura de la Ciudad de México [Biblioteca Ciudad de México], 2002, pp. 13-19.

LEÓN PORTILLA, Miguel,  
*Las literaturas precolombinas de México*, México, Pormaca, 1964, 205 pp.

LEONARD, Irving A.,  
*La época barroca en el México colonial*, México, Fondo de Cultura Económica [Colección Popular, núm. 129], 331 pp.

LOMBARDO DE RUIZ, Sonia,  
“La presencia del rey en la vida pública de la ciudad de México”, en Sonia Pérez Toledo / René Elizalde Salazar / Luis Pérez Cruz (editores), *Las ciudades y sus estructuras. Población, espacio y cultura en México, siglos XVIII y XIX*,

Universidad Autónoma de Tlaxcala / Unidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1999, pp. 211-224.

MAÑÓN, Manuel,

*Historia del teatro principal de México*, México, Ed. Cultura, 1932, 464 pp.

MARTÍNEZ, Héctor Antonio,

*La Catedral de Guadalajara*, Guadalajara, Edición del autor, 1992, 201 pp.

MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós,

“Introducción que quiso ser ensalada y terminó en popurrí”, en José Amós Martínez Ayala (coordinador), *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán*, Morelia, Morvellado Editores / Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo / Secretaría de Desarrollo Rural, 2004, pp. 19-82.

MARTÍNEZ, Héctor Antonio,

*La catedral de Guadalajara*, Guadalajara, edición del autor, 1992, 201 pp.

MAULEÓN, Rodríguez, Gustavo,

*Música en el virreinato de la Nueva España. Siglos XVI y XVII*, Puebla, Universidad Iberoamericana / Lupus Inquisitor, 1995, 181 pp.

MAZÍN GÓMEZ, Óscar,

*Entre dos Majestades. El obispo y la Iglesia del Gran Michoacán ante las reformas borbónicas, 1758-1772*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1987, 305 pp.

-----,  
“La catedral de Valladolid y su cabildo eclesiástico”, en Nelly Sigaut, *La catedral de Morelia*, Zamora, El Colegio de Michoacán / Gobierno del Estado de Michoacán, 1991, pp. 15-64

-----,  
“La investigación en los archivos catedralicios: el caso de Morelia”, en Brian F. Connaughton / Andrés Lira, *Las fuentes eclesiásticas para la historia social de México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa / Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1996, pp. 39-51.

-----,  
*El cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1996, 499 pp.

-----,  
“El cabildo catedral y la investigación histórica”, e Nelly Sigaut [editora], *La iglesia católica en México*, México, El Colegio de Michoacán / Secretaría de Gobernación, 1997, pp. 131-144.

“La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de Valladolid de Michoacán (siglos XVI-XVIII), en Lucero Enríquez / Margarita Covarrubias (editoras), *I Coloquio Musicat. Música, catedrales y sociedad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 205-218.

----- [con la colaboración de Martha Parada],

*Archivo capitular de la administración diocesana. Valladolid-Morelia [Catálogo I]*, Zamora, El Colegio de Michoacán / Gobierno del Estado de Michoacán, 1991, 324 pp.

----- (Director),

*Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. Inventario y guía de acceso*, Zamora, El Colegio de Michoacán / CONDUMEX 1999, 2 vols.

MURDOK, George Peter,

*Cultura y sociedad*, México, FCE, 318 pp..

OLVEDA, Jaime,

*Guadalajara. Abasto, religión y empresarios*, Zapopan, El Colegio de Jalisco / Ayuntamiento de Guadalajara, 2000, 191 pp.

OSORIO, Alejandra,

“The King in Lima: Simulacra, Ritual, and Ruler in Seventeenth-Century Peru”, en *Hispanic Historical Review*, Maryland, Duke University Press, 2004, núm. 3, vol. 84, pp. 447-474.

OTS, Capdequí J. M.,

*El Estado español en las Indias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, 200 pp.

PÉREZ SAMPER, María Ángeles,

*La España del Siglo de las Luces*, Barcelona, Ariel (Colección *Practicum*), 2000, 252 pp.

PÉREZ TOLEDO, Sonia,

*Los hijos del trabajo. Los artesanos de la ciudad de México, 1780-1853*, México, El Colegio de México / UAM-Iztapalapa, 1996, 300 pp.

PERROT, Michelle,

“Antes y en otros sitios”, en Philippe Ariès / Georges Duby [Directores], *Historia de la vida privada. De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial*, Madrid, 1989, pp. 17-19

PIETSCHMANN, Horst,

*Las reformas borbónicas y el sistema de intendencias en Nueva España. Un estudio político administrativo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 322 pp.

RAMOS, Frances L.,



“Arte efímero, espectáculo, y la reafirmación de la autoridad real en Puebla durante el siglo XVIII: la celebración en honor del Hércules Borbónico”, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, Zamora, El Colegio de Michoacán, invierno de 2004, vol. XXV, núm. 97, pp. 179-218.

*REGLAMENTOS, ordenanzas y disposiciones para el buen gobierno de la ciudad de Guadalajara, 1733-1900*, Guadalajara, H. Ayuntamiento de Guadalajara / Archivo Municipal, 1989, 2 tomos.

RICARD, Robert,

*La conquista espiritual de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, 491 pp.

RIVERA, Luis M. [compilador],

*Documentos fundatorios de la Universidad de Guadalajara*, Guadalajara, Unidad Editorial del Gobierno de Jalisco (Colección Historia, serie Fray Antonio Alcalde), 1989, 99 pp.

RODRÍGUEZ, Jaime E. O.,

*La independencia de la América española*, México, Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México / Fideicomiso Historia de las Américas [Serie Ensayos], 1998, 308 pp.

RUIZ, Medrano Carlos Rubén,

*Fiestas y procesiones en el mundo colonial novohispano. Los conflictos de preeminencia y una sátira carnavalesca del siglo XVIII*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis [Cuadernos del Centro], 2001, 54 pp.

SAGASTUME PAIZ, Tani,

“De la Ilustración al Liberalismo. Los discursos sobre los gremios, el trabajo y la vagancia en Guatemala”, en Clara E. Lida y Sonia Pérez Toledo, *Trabajo, ocio y coacción. Trabajadores urbanos en México y Guatemala en el siglo XIX*, México, UAM-Iztapalapa / Miguel Ángel Porrúa (Biblioteca Signos, núm. 10), 2001, pp. 19-65.

SALDÍVAR, Gabriel,

*Historia de la música*, México, Secretaría de Educación Pública / Ediciones Gernika, 1987, 380 pp.

SCOTT, James C.,

*Los dominados y el arte de la resistencia*, México, Editorial Era, 2000, 314 pp.

SEASHORE, Carl E.,

*Psychology of Music*, New York, Dover Publications INC, 1967, 407 pp.

SEWELL, H. William Jr.,

*Trabajo y revolución en Francia. El lenguaje del movimiento obrero desde el Antiguo Régimen hasta 1848*, Madrid, Taurus, 1992, 417 pp.

SILVA, Renán,

“El sermón como forma de comunicación y como estrategia de movilización. Nuevo Reino de Granada a principios del siglo XVII”, en *Sociedad y Economía. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Económicas*, Universidad del Valle, Cali [Colombia], Septiembre de 2001, núm. 1, pp. 102-130.

SILVA PRADA, Natalia,

“Estrategias culturales en el tumulto de 1692 en la ciudad de México: aportes para la reconstrucción de la historia de la cultura política antigua”, en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México julio-septiembre de 2003, vol. LII (núm. 1), núm 206, pp. 6-63;

SMITH, Maya Ramos,

*La danza en México durante la época colonial*, CONACULTA / Alianza Editorial Mexicana (Colección Los Noventas, núm. 19), 1990, 212 pp.

SOUTO, Mantecón Matilde,

La actitud corporativa y la idea de nación entre los comerciantes del consulado de Veracruz”, en Brian Connaughton / Carlos Illades / Sonia Pérez Toledo (coordinadores), *Construcción de la legitimidad política en México*, Zamora, El Colegio de Michoacán / Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa / Instituto de Investigaciones Históricas / Universidad Nacional Autónoma Metropolitana / El Colegio de México, 1999, pp.75-88

STEVENSON, Robert,

*Music in Mexico. A historical survey*, New York, Thomas Y. Crowell Company, 1952, 289 pp.

-----,

The “Distinguished Maestro” of New Spain: Juan Gutiérrez de Padilla”, en *The Hispanic American History Review*, Duke University Press, Agosto de 1955, vol. 35, núm. 3, pp. 365-373.

-----,

“Mexican Colonial Music Manuscripts Abroad”, en *Notes*, Music Library Association, diciembre de 1972, vol. 29, núm 2, pp. 203-214.

STOKES, Martin,

“Introduction: Ethnicity, Identity and Music”, en Martin Stokes (editor), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg Publishers, 1994, pp. 1-27.

TAYLOR, William,

“El camino de los curas y de los Borbones hacia la modernidad”, en Matute, Álvaro, Trejo, Evelia y Connaughton, Brian (coordinadores), *Estado, iglesia y sociedad en México. Siglo XIX*, México, Miguel Ángel Porrúa / UNAM, 1995, pp. 81-113.

THOMAS, Keith,

“Historia y antropología”, en Joan Vendrell Ferré (compilador), *Teoría social e historia. La perspectiva de la antropología social*, México, Instituto de

Investigaciones Dr. José María Luis Mora [Colección Antologías Universitarias], 2005, pp. 29-59

THOMPSON, Edward Palmer

*Obra esencial*, Crítica, Barcelona, 2002, 570 pp.

TORRE VILLAR, Ernesto de la,

*La Independencia de México*, México, Editorial Mapfre / Fondo de Cultura Económica, 1992, 304 pp.

TURRENT, Lourdes,

*La conquista musical de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 210 pp.

-----,  
“La posmodernidad en la música de las catedrales: una introducción al estudio de la chantría”, en Lucero Enríquez / Margarita Covarrubias (editoras), *I Coloquio Musicat. Música, Catedral y Sociedad*, UNAM, 2006, pp. 41-53.

VALADEZ, José S.,

*Los cabildos y el servicio coral*, Morelia, Escuela Superior de Música Sagrada, 1945, 209 pp.

VÁSQUEZ, Meléndez Miguel Ángel,

*Fiesta y teatro en la ciudad de México (1750-1910). Dos ensayos*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli” / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes / Escenología, 2003, 347 pp.

VOGT, Wolfgang,

*Los diarios de Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811)*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991, 196 pp.

WINCKEL, Fritz,

*Music, sound and sensation. A modern Exposition*, New York, Dover Publications INC, 1967, 189 pp.

**Universidad Autónoma Metropolitana**  
**Unidad Iztapalapa**  
**División de Ciencias Sociales y Humanidades**

**Jerarquía y resistencia en la catedral tapatía: músicos y cabildo en la  
segunda mitad del siglo XVIII**

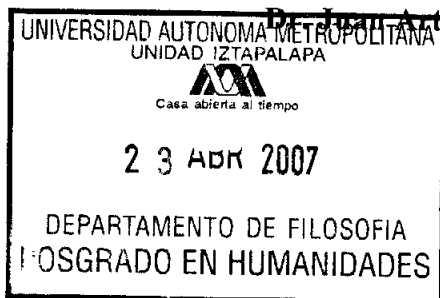
Asesor de tesis

**Dr. Brian Connaughton**

Lectores

**Dr. Sonia Pérez Toledo**

**Dr. Juan Arturo Camacho Becerra**



**Presenta**  
**Jorge Gómez Naredo**