



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN HISTORIA

La capilla de música de la catedral de México durante la segunda mitad del siglo XVIII.

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
**DOCTOR EN HISTORIA**

P R E S E N T A :  
**RAÚL HELIODORO TORRES MEDINA**

ASESORA: DRA. CRISTINA GÓMEZ ÁLVAREZ



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS,  
SERVICIOS ESCOLARES





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Universidad Nacional Autónoma de México  
Programa de Maestría y Doctorado en Historia

*La capilla de música de la catedral de México durante la segunda mitad del siglo XVIII.*

Tesis  
Que para obtener el grado de  
Doctor en Historia  
Presenta:  
Raúl Heliodoro Torres Medina

Asesora: Dra. Cristina Gómez Álvarez

México, D.F.

2010

A Maru, Andrea y Adriana, por estar conmigo.

Quiero agradecer en primer lugar a la Dra. Cristina Gómez Álvarez por sus valiosos consejos durante el desarrollo de mi investigación y por haberme tenido paciencia en mis largos meses de silencio.

A los miembros de mi Comité Tutorial, el Dr. Oscar Mazín, el Dr. Enrique González y González, la Dra. María Alba Pastor y la Dra. Alicia Pérez Puente, por sus certeros y amables comentarios que enriquecieron en gran medida esta investigación.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por la beca que me otorgó durante dos años.

Al canónigo P. Luis Ávila Blancas por permitirme el acceso al Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, así como al sr. Deán M.I.Sr. Manuel Arellano Rangel y al Lic. Salvador Valdés.

Al personal del Archivo General de la Nación y del Archivo Histórico del Arzobispado.

A los miembros del Seminario Permanente de Historia y Música en México, por lo nuevos retos que nos hemos propuesto.

A la Universidad Nacional Autónoma de México por haberme acogido en sus aulas donde aprendí casi todo lo que soy ahora.

A la Universidad Autónoma de la Ciudad de México por abrirme sus puertas para continuar con mi desarrollo profesional.

Y a todos lo que de alguna manera tuvieron que ver con este proyecto y que, a estas alturas de la vida, pues ya se me olvidaron sus nombres.

## INDICE

<b>Introducción</b>	1
<b>1. Relación entre la catedral, el cabildo y los músicos</b>	14
La Catedral y sus tradiciones	14
El cabildo catedral	22
La capilla de música como entidad	27
Vínculos de la capilla con el cabildo	38
<b>2 Ilustración, liturgia y música en la segunda mitad del siglo XVIII</b>	49
El culto litúrgico bajo las ideas ilustradas	53
Los funcionarios ilustrados y la música litúrgica	55
Tendencias e innovaciones estético-musicales	58
El clero y la música litúrgica	60
La capilla de música y su relación con el ciclo litúrgico	67
<b>3. Estructura y funcionamiento de la capilla</b>	76
La capilla antes de Ignacio Jerusalem	76
La corporación y sus privilegios	80
El perfil de los músicos	84
Formas de ingreso, reingreso y egreso	100
<b>4. Derechos de justicia y derechos de gracia</b>	112
El financiamiento de la capilla: la fábrica espiritual	112
Prerrogativas por laborar en catedral	116
1) Salarios	117
2) Obvenciones	133
3) Suplementos	140
Concesiones del Cabildo	144
1) Limosna o ayuda de costa	145
2) Patitur	146
3) Licencias de salida	151
Otras formas de obtener ingresos y privilegios	153
1) Congregantes de Nuestra Señora de la Antigua	154
2) Oficios alternos dentro de la catedral	159
<b>5. Resquebrajamiento del orden jerárquico</b>	167
Transgredir desde el coro hasta la calle	168
Los músicos contra los músicos	171
La desobediencia individual y el genio violento	179

<i>Las zangonautlas</i> o el fraude consuetudinario	187
Respuesta desde la sala capitular: los músicos en el pensamiento y la acción del cabildo	194
Normatividad para el buen manejo de la capilla	196
Sanciones del cabildo: entre la reconvención y el castigo	202
Injerencias de los arzobispos y virreyes en las relaciones laborales y los conflictos entre músicos y capitulares	206
<b>6. La lucha por los espacios de trabajo</b>	<b>211</b>
Maestrear a los de la calle	212
De la capilla de la Profesa a la capilla de Portillo	221
La Real Universidad en pugna	235
De pleito casero a conflicto institucional	237
Músicos de arriba y músicos de abajo	244
<b>7. Lo privado y lo público fuera de la catedral</b>	<b>249</b>
Nivel económico	250
Los músicos y la alta sociedad	257
Vínculos familiares	263
Relaciones de amistad	269
Nexos con otros personajes de la ciudad	274
<b>Conclusiones</b>	<b>281</b>
Apéndice 1	289
Apéndice 2	299
Apéndice 3	302
Apéndice 4	305
Apéndice 5	306
Apéndice 6	309
<b>Bibliografía</b>	<b>311</b>

## Introducción

La catedral de México ha sido estudiada desde diversas ópticas de investigación. Los historiadores se han abocado al estudio de la arquitectura, la pintura, los retablos, la sillería del coro, las rentas eclesiásticas, las capellanías y obras pías, el cabildo catedral, la relación del magno templo con su diócesis, los sermones, etc. Sin embargo, poco se ha escrito sobre el personal humano que trabajó dentro de la catedral y, mucho menos, del que servía en la musicalización de las grandes ceremonias que se realizaban en este espacio sagrado.

Desde la Edad Media las organizaciones de músicos fueron moneda corriente para solemnizar los diversos oficios litúrgicos de la Iglesia<sup>1</sup>, por eso no es extraño que al fundarse la catedral de México se haga mención de una capilla de música en sus estatutos. Por supuesto, su antecedente histórico se encuentra en las catedrales españolas, modelo de donde fueron trasplantadas muchas de las prácticas de trabajo de los músicos novohispanos. Las propias particularidades de la capilla de México se fueron amalgamando a la tradición ibérica, para dar forma a los elementos que permitieron a los músicos catedralicios representarse dentro del mundo novohispano.

A medida que la iglesia en Nueva España se afianzó como una de las instituciones más importantes del virreinato, la presencia de los músicos en la estructura social de la ciudad de México se hizo más notoria. No se podría entender parte de la cultura novohispana sin su capilla de música. Ella acompañaba la existencia de las personas, lo mismo en la vida que en la muerte.

---

<sup>1</sup> Henry Raynor. *Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven*, España, Siglo Veintiuno Editores, 1986, p 21 y ss.



Las fiestas anuales, las procesiones, las profesiones, los matrimonios y, por supuesto, los entierros, los cabos de año y los aniversarios, son prueba de ello.

Si hacemos una revisión de lo que se ha escrito acerca de la capilla de la catedral de México, tenemos que remitirnos a los autores clásicos de la musicología histórica, nombres como Gabriel Saldívar, Jesús Estrada, Lota M. Spell o Robert Stevenson.<sup>2</sup> En sus trabajos, estos autores pusieron un énfasis mayúsculo en la figura del maestro de capilla, pensando, con razón, en su trascendencia debido al legado de su producción musical. Desde la visión tradicional, tal pareciera que todos los aspectos de la vida musical catedralicia giraron alrededor de la imagen de un maestro de capilla omnipresente. Si bien, los Estatutos de la Catedral mencionan las facultades de la maestría de capilla, sólo se circunscriben a la enseñanza y ejecución de la música y a la obediencia que le debían los músicos en “su oficio” de maestro.<sup>3</sup> Tales disposiciones, como veremos, no fueron del todo ejecutadas en el periodo que nos ocupa, pues los maestros del periodo no ejercieron un control absoluto de la capilla, ni siquiera en aspectos estrictamente musicales.

Cuando éstos musicólogos se refieren a la capilla como un conjunto de individuos dedicados al ejercicio de la música, nos queda la impresión de enfrentarnos con un organismo cuasi estático donde ocurren pequeños cambios de

---

<sup>2</sup> Jesús Estrada, “Clásicos de la Nueva España (ensayo histórico sobre los maestros de capilla de la catedral de México)”, *Schola cantorum*, vol. 7, nos. 6-7, (Junio-Julio de 1945), p. 90-91, 101-102; *Música y músicos de la época virreinal*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973; “Las oposiciones al maestrazgo de capilla de la catedral de México”, en *Revista del Conservatorio*, vol. 6, (Marzo de 1964), p. 10-11; *La música de México. Y. Historia*, vol. 2, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/ Universidad Nacional Autónoma de México, 1986; Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*, México, Ed. Gernica/Secretaría de Educación Pública, 1987 (Serie varia invención 11); Lota M. Spell, “La música en la catedral de México en el siglo XVI”. en *Revista de estudios musicales*, vol. 2, no. 4, (Agosto de 1955) p. 217-255; Robert Stevenson, “La música en la catedral de México: 1600-1750” en *Revista musical chilena*, vol. 19, no. 92, (Abril-Junio de 1965), p. 11-31

<sup>3</sup> *Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en la ciudad de México en el año de 1585. Estatutos*, México, Eugenio Maillert y compañía, Editores, 1859, p. LXXVII

forma, que no de fondo. Transformaciones superficiales que se manifiestan en una serie de acontecimientos tejidos en un andamiaje cronológico, muy interesante, pero que nos deja con más preguntas que respuestas. La información así construida se convierte en una sucesión de nombres de ministros, de salarios, de uso de instrumentos y de otras situaciones emparentadas con la capilla. Sin embargo, a pesar de errores en los datos y, en ocasiones, lecturas poco afortunadas de los documentos de primera mano, no se puede dejar de reconocer que estos trabajos han servido para llenar las inmensas lagunas que en general todavía existen en torno al estudio de la música novohispana y, en particular, sobre la capilla de música de la catedral.

No obstante, aún cuando encontramos todavía trabajos que continúan con la vertiente anterior, las investigaciones recientes han diversificado sus objetivos de estudio o presentan viejas temáticas con nuevos enfoques. A pesar de que hay un corpus extenso de tesis doctorales, libros y artículos referentes a la música catedralicia, sólo mencionaré aquellos que se refieran al personal de la capilla, ya sea a nivel individual, por lo general el maestro de capilla, o al conjunto de los músicos.<sup>4</sup> En esta línea destacan los estudios de Aurelio Tello, Evguenia Roubina, Craig Russell o Lucero Enríquez, entre otros.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Para una bibliografía detallada ver, Javier Marín López, "Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)", 3 vol. Tesis de doctorado, Granada, Universidad de Granada, 2007

<sup>5</sup> Aurelio Tello Malpartida. "Manuel Sumaya: Un compositor barroco novohispano del siglo XVIII", en Anais II Simposio Latino-Americano de Musicología, Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, (1999), p. 97-125; Evguenia Roubina, "Los instrumentos de arco en la enseñanza musical catedralicia en el México del primer siglo de la independencia" en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, año XX, no. 20, (2006), p.11-48; Lucero Enríquez y Raúl H. Torres Medina. "Música y músicos en las actas del cabildo de la catedral de México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 23, no. 79, (otoño de 2001), p. 179-206; Lucero Enríquez, "La música en las actas del Cabildo Catedral durante el arzobispado de fray Payo Enríquez de Rivera: Sobre el coro y capilla de música de la catedral metropolitana" en *Seminario Patrocinio y mecenazgo de virreyes*

Un intento, por demás interesante, es la panorámica general que sobre la capilla catedralicia presenta Javier Marín López en su reciente tesis doctoral.<sup>6</sup> La investigación tiene por objeto central el estudio de la música polifónica producida en la catedral de México entre 1521 y 1821, usando como goznes: los nexos que la institución catedralicia novohispana mantenía con España, la circulación de músicos y el repertorio musical traído de la Península. Entiende que la actividad musical en ambos lados del Atlántico se empataba porque formaban parte de un espacio común y menciona que en lo referente a las actividades musicales, las instituciones catedralicias españolas sirvieron como modelo para las hispanoamericanas.

Una sección de la tesis se aboca al estudio estructural de dicha capilla. Empero, me parece que en aras de la extensión temporal se han perdido las particularidades que imprimen un sello específico al grupo musical, sobre todo si vinculamos la vida de la capilla con las diferentes etapas que vivió la sociedad novohispana durante los tres siglos tradicionales en los cuales se ha encerrado su devenir. La investigación así realizada bien pudiera ser suficiente para los fines metodológicos que pretende la musicología. En efecto, consideramos que los cambios se visualizan de forma correcta por medio de los estudios de larga duración, pero para llegar a este estado de la cuestión, primero debemos encontrar vínculos más sólidos en un determinado periodo que nos permitan conformar argumentaciones consistentes a nivel global.

Por tal motivo es necesario hacer estudio que parta de un momento concreto y coyuntural. Retomar sólo un fragmento, por demás atrayente, que posibilite exponer aquellos vínculos explicativos sobre los cuales se puedan tejer realidades

---

*y arzobispos: La empresa artística de fray Payo Enríquez de Rivera*, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

<sup>6</sup> Marín López, *op cit.*

más amplias. Si se permite expresar, los hombres cambian y el tiempo que les toca vivir va adecuando sus realidades.

Si la musicología ha generado innumerables trabajos sobre la capilla de la catedral, su estudio a través de la historia apenas se inicia. A partir de la conformación del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente, una nueva generación de historiadores se encuentra realizando trabajos sobre la música catedralicia. En este derrotero se encuentran las investigaciones que efectúan los miembros del Seminario Permanente de Historia y Música en México, de reciente creación. Entre estos trabajos podemos mencionar las tesis de licenciatura de Alfredo Nava Sánchez y Ruth Yaret Reyes Acevedo.<sup>7</sup> Aunque su objetivo no es estudiar la capilla catedralicia también contamos con el libro póstumo de Josefina Muriel sobre la educación musical de las mujeres en la Nueva España,<sup>8</sup> la tesis de licenciatura de Citlali Campos Olivares sobre la música en los conventos de monjas<sup>9</sup> y el artículo de Oscar Mazín donde cita brevemente la obra musical de los maestros de capilla de la segunda mitad del siglo XVIII.<sup>10</sup>

La presente tesis pretende ver a los músicos desde una perspectiva mucho más amplia que la de meros transmisores de sonidos que complementaban el ritual del magno templo. Dentro del sistema cultural de la catedral, los músicos eran parte

---

<sup>7</sup> Alfredo Nava Sánchez. "El esclavo mulato Luis Barreto clérigo y el mejor cantor de Las Indias en el tránsito del siglo XVI al XVII", Tesis de Licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2005; Ruth Yaret Reyes Acevedo. "La capilla de la Catedral de México durante el magisterio de Francisco López Capillas (1645-1647)", Tesis de Licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2006

<sup>8</sup> Josefina Muriel y Luis Lledías. *La música en las instituciones femeninas novohispanas*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Históricas, 2009

<sup>9</sup> Citlali Campos Olivares. "La práctica musical en el Convento de San José o Santa Teresa la Antigua de la Ciudad de México", Tesis de Licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2006

<sup>10</sup> Oscar Mazín, "La musique des cathédrales de Nouvelle-Espagne. La maîtrise de Valladolid du Michoacán, XVIe-XVIIIe siècles", en *Maîtrises & chapelles aux xviiie et xviiiie siècles. Des institutions musicales au service de Dieu*, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003, p. 509-540

fundamental no sólo porque su música era parte inherente al rito sino porque estaban incrustados en el microcosmos social del recinto; por tal motivo, la simple enumeración de sus actividades no basta para entender su participación dentro de la estructura eclesiástica. La capilla también debe ser tratada como conjunto asociado a la realidad cultural de la sociedad novohispana de la ciudad de México, no se le puede encuadrar exclusivamente como un mero órgano productor y difusor de música litúrgica.

En este sentido, la tesis demuestra que la capilla de música era una corporación porque contaba con constituciones que le otorgaban personalidad jurídica y un espacio donde se privilegiaba la jerarquización y la diferenciación. Además, como corporación detentaba privilegios por ser la primera capilla del virreinato, en parangón con la capilla real de Madrid, con derecho a tocar en todas las funciones de la jurisdicción eclesiástica ordinaria. Por supuesto, sus derechos estaban sustentados en una serie de méritos y servicios. De este privilegio se desprendían una serie de prebendas y gracias que eran otorgados por el cabildo catedral.

También corrobora cómo el grupo conformó un sistema de actitudes y prácticas que generaban una serie de discursos de palabra y obra, contrarios a los que pretendía el clero catedralicio y que en diversas ocasiones llegaron a trastocar la línea descendente de poder que se generaba entre patronos y servidores, es decir, entre el cabildo y los músicos. Los miembros de la capilla fueron conformando un perfil especial que en muchas ocasiones chocó con un modelo idealizado de comportamiento que los capitulares esperaban de las personas que trabajaban bajo su servicio. Sustentados en la idea de que en el periodo que nos ocupa es preferible hablar de una serie de individuos y grupos que controlaban o intentaban controlar al resto y no de un maestro de capilla que dirigía totalmente

al grupo, se muestran las diversas actitudes emocionales que tuvieron los músicos no solamente con sus pares sino también con el propio cabildo.

La tesis destaca diversos aspectos tocantes a las prácticas de trabajo de los músicos y, a su vez, cómo estas de alguna manera se trasladaban más allá de los confines de la catedral. Se resalta el fenómeno de la transgresión en sus diversas formas que, sin ser una cuestión privativa de este periodo, se trataron con mayor detenimiento en las sesiones de cabildo. Así mismo, intenta esbozar cómo a partir de este periodo se percibe el paulatino rompimiento del predominio que en materia musical había detentado la Iglesia durante la época colonial.

Esta investigación no aflora desde una perspectiva musicológica, que por lo demás es sumamente interesante, sino de algunas premisas que plantea la historia cultural.<sup>11</sup> Todas las sociedades tienen diferentes formas de entender el mundo que les tocó vivir. La apropiación, la manipulación y el uso consciente o inconsciente de los elementos culturales de un grupo o individuo, dan sentido a la forma como hicieron una representación de ellos en ese mismo mundo. Son precisamente las actitudes culturales quienes dan explicación de la conformación específica de una sociedad.

De forma particular diversos grupos sociales crean un vocabulario oral y escrito que los identifica en un espacio determinado y que permite entender sus acciones y decisiones. Una de las maneras de vislumbrar ese sistema de significados y actitudes concretas se logra mediante el uso de una de las

---

<sup>11</sup> Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1992; Noemí Goldman y Oscar Terán. "Entrevista a Roger Chartier", 2008 <http://www.cienciahoy.org.ar/hoy31/RogerChartier02.htm> [Consulta: 27 de abril de 2009]; Jean-Pierre Rioux y Jean-Francois Sirinelli (Dir). *Para una historia cultural*, México, Ed. Taurus, 1999; Peter Burke. *Formas de historia cultural*, España, Alianza Editorial, 1999.

herramientas conceptuales más socorridas por la historia cultural, nos referimos al estudio de las prácticas.

Las prácticas culturales son entendidas aquí como una serie de signos y actitudes que van configurando un cuerpo de códigos compartidos por el grupo social. Estos códigos se nutren de aspectos permanentes, pero que a lo largo del tiempo también sufren cambios. Dicha característica es lo que hace de la capilla un ente dinámico que debe ser tratado según el contexto histórico del que se este hablando.

En el espacio social de la catedral hemos preferido identificarlas como “prácticas del trabajo”, es decir, una serie “situaciones” cotidianas que, insertadas a lo largo de una tradición de generaciones, fueron creando ese vocabulario oral y escrito que identificaba a los músicos de la capilla a partir de las relaciones laborales que se generaban entre ellos mismos y con sus patronos del cabildo. Gracias a esto podemos entender un tipo especial de comportamiento en los músicos y un prototipo del mismo que esperaban los capitulares encuadrara en sus servidores.

En un microcosmos social como lo era la Catedral de México en el siglo XVIII, las prácticas del trabajo no sólo nos sirven para entender la dinámica del propio oficio sino también para comprender las actitudes con respecto a ese oficio como parte de la estructura catedralicia. Las prácticas culturales de los miembros de la capilla de música, como veremos, estaban sustentadas en la tradición oral y escrita que regía el mundo catedralicio. De forma paradójica, las normas que dictaba el cabildo generaron nuevas prácticas que en ocasiones contradecían la propia ley escrita.

La información que sustenta la espina dorsal de esta investigación procede del ramo *Actas de Cabildo*, que se encuentra en el Archivo del Cabildo Catedral

Metropolitano de México. Estos documentos son puntillosos escritos donde se describe con amplitud los derroteros del quehacer musical dentro de la Catedral y en ocasiones, fuera de ella. Gracias a la articulación que hay en las actas podemos observar las transformaciones casi imperceptibles que sufre el personal que laboraba en la catedral.

Cuando se hace una lectura de las actas correspondientes a la segunda mitad del siglo XVIII, encontramos información más detallada sobre diversos asuntos concernientes a la música y los músicos. Esto es posible debido a que durante este periodo los secretarios del cabildo presentaban sus informes *in extenso*, lo que no sucedía en los siglos anteriores donde los datos contenidos en las actas se encuentran muy acotados. Una posible explicación acerca de una menor cantidad de referencias sobre el tema musical pudiera deberse a que no había necesidad de justificar con detalle el proceder del trabajo catedralicio, lo que al parecer sí se efectuaba en la época del regalismo borbónico. Hace falta una nueva y minuciosa lectura de las actas anteriores y posteriores al periodo para comprobar esta potencial explicación. Sin embargo, por sí solas, las actas de cabildo no pueden explicar todo lo que sucedía alrededor de la capilla. Por tanto hemos tenido que echar mano de otros ramos del propio archivo de la catedral y de repositorios alternos como el Archivo General de la Nación y el Archivo Histórico del Arzobispado de México.

Esto ha permitido que la investigación parta precisamente de un momento específico en la vida de la capilla, el cual se encuentra inscrito en un periodo por demás interesante de cambios sociales internos y externos como es el del reformismo borbónico. La segunda mitad del siglo XVIII es un buen termómetro para medir los alcances que tuvo la capilla de música como uno de los sectores con



más peso dentro del conjunto administrativo de la catedral, no solamente por el número de individuos que lo constituía, también porque se puso más atención al quehacer de la capilla dentro y fuera de la catedral, lo que aseguraba un mejor funcionamiento del ornato del culto. Por lo menos así lo demuestra el flujo de información que se encuentra para aquellos años.

Queda claro que las fuentes del siglo XVIII no expresan necesariamente las mismas realidades que vivieron los músicos un siglo antes. Una serie de estudios sobre la capilla en este periodo nos ayudaría a comprender de manera más concisa los cambios y continuidades que se fueron gestando en otros momentos en la existencia de la organización musical.

La tesis se divide en 7 capítulos ordenados de la forma siguiente. En el capítulo 1 se habla de un concepto primordial para entender a la catedral: la tradición. Este se encuentra ligado al desarrollo histórico de la capilla de música, porque la agrupación estaba inserta dentro de la estructura catedralicia. Hay una mención al cabildo catedral en su estructura y funcionamiento como órgano superior inmediato de los músicos. Se expone de manera general el quehacer de la capilla dentro del recinto y, por último, se establece el tipo de relación que se generaba entre el cabildo y los músicos.

Para entender el quehacer de la capilla como parte de la estructura de la catedral, es necesario atender a la relación liturgia, música y su práctica, bajo el influjo de las ideas del Siglo de las Luces. En el capítulo 2 se revisa cómo es tratado el culto litúrgico en periodo de la Ilustración para dar una justa medida a la importancia de la práctica de la música dentro de los templos. Cuáles son las características generales de la música que se escucha en los mismos. Qué tipo de reacción tienen los funcionarios ilustrados y el clero acerca de la música que se

ejecuta en este tiempo y cuál es el significado de la vinculación que tiene la capilla con el ciclo litúrgico.

En lo que respecta al capítulo 3 se menciona brevemente la situación de la capilla antes de nuestro periodo de estudio, para dar pie a un nuevo status con la paulatina renovación del personal humano de la organización. Se explica porqué la capilla es una corporación y cuáles eran sus privilegios. Se analiza la procedencia características y generalidades de los músicos que forman parte de la capilla a partir de 1750, fecha en la que Ignacio Jerusalem toma posesión de la maestría de capilla pero también marca un cambio en las relaciones internas y externas de la agrupación; y termina en 1792, año en que llega Antonio Juanas a ocupar el mismo puesto y donde el cabildo parece mostrar menos interés por la capilla en aras de otros asuntos de mayor envergadura. También se detallan las maneras específicas del periodo para la entrada, permanencia y salida de los músicos en la organización, siempre relacionadas con el ordenamiento que sobre la materia impone el cabildo.

El capítulo 4 se menciona la importancia de la fábrica de la catedral como el receptáculo de donde provenían los recursos con los que se nutría la capilla. Las diferentes prebendas y gracias que otorga el cabildo a cada músico por pertenecer a la capilla, como los salarios y sus aumentos, las obvenciones y los suplementos. También las concesiones que de manera discrecional otorga el cuerpo capitular: las ayudas de costa, el patitur y las licencias para ausentarse de la catedral. Se trata la forma en que los músicos adquirirían deudas con la clavería y cómo se podían liberar de ellas. Se habla acerca de los bienes espirituales que se granjean los músicos por su pertenencia a la Congregación de Nuestra Señora de la Antigua: misas por la salvación del alma y derechos de sepultura. Finalmente, se abordan

otros oficios relacionados con la catedral que podían ejercer los músicos de manera alterna para generarse mayores recursos.

En el capítulo 5, se estudian las formas de transgresión: los desacuerdos, las reacciones de violencia, la desobediencia encubierta y los fraudes. Las distintas acciones que toma el cabildo para meter en cintura a los músicos: la normatividad y los castigos. Al final se ha dejado la postura de arzobispos y virreyes como intermediarios entre los conflictos de la capilla con el cabildo.

A pesar de sus diferencias, los músicos cerraban filas como grupo cuando se sentían amenazados en sus intereses económicos. Por su parte, el capítulo 6 explica de manera detallada los conflictos entre la capilla de la catedral y las capillas alternas que ejercían su oficio en la ciudad de México. Las luchas que se generaban por la apropiación de los espacios de trabajo y sus respectivas ganancias. Las pugnas generadas por las dos grandes capillas de la época: la ubicada en la Profesa y la de Antonio Portillo que intentó ser de la Universidad, y cómo estas, junto a otras más pequeñas, empezaron a hacer mella al predominio que en materia musical ejercieron en la ciudad de México el cabildo y su capilla durante gran parte de la época novohispana.

Por último, en el capítulo 7 se analiza el papel de los músicos extramuros de la catedral. Los niveles de vida que alcanzaban, sus relaciones con la elite novohispana, sus lazos familiares y de amistad. El tipo de relaciones que les unía con otros prominentes miembros del espectro social capitalino. En general, de qué forma se percibe al músico fuera de su espacio de trabajo como un miembro más de la sociedad.

Sin ser una tentativa por dar cerrojazo a la temática, este trabajo pretende ser una vía alterna para entender el quehacer de la capilla de música de la catedral de México en un contexto social determinado. A la luz de los cambios estructurales

que sufre el mundo novohispano en los años del reformismo borbónico, es en este periodo que se genera una coyuntura al interior del grupo que permitirá vislumbrar con mayor detalle su relación con la catedral, con el cabildo y con la sociedad pudiente de la ciudad de México. Así las cosas, el trabajo aborda diversas aristas de la organización musical que permiten analizarla bajo la perspectiva que hemos planteado.

A principios de esta década, John Koegel celebraba que diversos investigadores sociales, entre ellos los historiadores, pusieran atención y recalcaran la importancia de la música al realizar sus interpretaciones sobre la sociedad novohispana.<sup>12</sup> Esta investigación se suma a ese entusiasmo y pretende realizar un pequeño aporte desde su particular óptica a los estudios sobre el ejercicio de la música, área que hasta nuestros días se encuentra todavía en ciernes.

---

<sup>12</sup> John Koegel. "Anexo. El estado presente de la investigación en la música novohispana", en *México en el mundo hispánico*, vol. II, México, El Colegio de Michoacán, 2000, p. 667, 669-670

## 1. La catedral, el cabildo y la capilla

### *La catedral y sus tradiciones*

En el siglo XVIII encontramos diseminados a lo largo del continente diversos edificios culturales que representaban el símbolo del poder eclesial en América. Es bien sabido que las catedrales fueron el centro de la vida religiosa y factor esencial del desarrollo económico durante la época virreinal; uno de sus mejores representantes era, sin duda, la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. Ya desde los días en que Francisco Cervantes de Salazar escribía acerca de tener una catedral que estuviera a la altura de la ciudad que la albergaba,<sup>1</sup> la magna construcción fue experimentado un desarrollo administrativo, arquitectónico, artístico y cultural, sustentado en la fe de los fieles y en sus recursos monetarios.

El poder eclesial tenía como sostén básico lo que se ha denominado como: la tradición. Definida “como el ciclo recurrente de un proceso temporal de transmisión y correspondiente recepción y asimilación de un legado”<sup>2</sup>; la tradición fue parte inherente a las transformaciones estructurales, organizativas y funcionales de los diversos grupos que conformaban el universo catedralicio. Por ello, el concepto es indispensable no sólo para entender el desarrollo de la catedral y su cabildo, también el de corporaciones menores como la capilla música.

Las actividades tocantes al culto en las catedrales, así como sus gobiernos encarnados en los obispos y sus cabildos y el resto de sus servidores fueron forjadas bajo el cobijo de la tradición. En la catedral coexistieron la tradición universal de la Iglesia, con su calendario litúrgico único, y las tradiciones arraigadas en cada iglesia periférica, con sus prácticas devocionales particulares.

---

<sup>1</sup> Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554*, México, UNAM, 1952, p. 77

<sup>2</sup> Oscar Mazín, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, México, El Colegio de Michoacán, 1996, p. 34

La tradición local resultó de suma importancia porque adecuó y enriqueció a la ya mencionada tradición universal.<sup>3</sup> En el caso de la Nueva España, fue entre 1580 y 1750 cuando se fueron arraigando esas “costumbres y tradiciones religiosas” de las catedrales, entre ellas las que se relacionaban con la administración y la ejecución musical.<sup>4</sup>

Por ser una institución jerárquica, recaía en los obispos, en su carácter de pastores, la labor de salvaguardar y preservar este corpus de saberes universales.<sup>5</sup> Estos sufrieron paulatinas transformaciones a partir de la experiencia real y cotidiana; tal fue el caso de algunos componentes del oficio divino, de las horas canónicas o de la música sacra.<sup>6</sup> Por consiguiente, se fincaron diversos saberes que se fueron acumulando a través de generaciones y que circularon en todo el orbe católico. Aspectos que iban desde el culto público y las formas litúrgicas, hasta cuestiones materiales como la administración de bienes temporales. Las formas litúrgicas, jurídicas, artísticas o administrativas se fueron adaptando o actualizando a las diversas realidades histórico-sociales que fue atravesando la santa madre espiritual.<sup>7</sup>

La tradición está vinculada también al proceso de acumulación de bienes seculares. Ya desde su génesis, la Iglesia fue una comunidad orante dedicada a salvaguardar las parcelas de la espiritualidad. No obstante, su clero requirió forzosamente de la posesión de bienes materiales destinados al sostenimiento del culto.<sup>8</sup> Así, desde muy temprano, los bienes eclesiásticos fueron considerados

---

<sup>3</sup> Oscar Mazín: La investigación en los archivos catedralicios: el caso de Morelia, en *Las fuentes eclesiásticas para la historia social de México*, México, UAM-Instituto Mora, 1996, p 41

<sup>4</sup> *Idem.*

<sup>5</sup> Mazín, *El cabildo catedral*, *op. cit.*, p. 35

<sup>6</sup> *Enciclopedia de la Religión Católica*, vol. VII, Barcelona, Dalmau y Jover, S.A., 1953 p. 291

<sup>7</sup> Matías Auge, *Liturgia. Historia, celebración, teología, espiritualidad*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 1997, p. 25. Mazín, *El cabildo catedral... op. cit.*, p. 34-35

<sup>8</sup> Jorge Garibay Álvarez, “Fuentes para la historia económica de los fondos catedralicios”, en *Iglesia, Estado y Economía*, p.33-34

patrimonio del propio Jesucristo, ya que no eran un fin en sí, sino únicamente instrumentos para sostener a los pobres, a los discípulos y poder solventar los dispendios materiales del culto.<sup>9</sup> A través de los siglos se fue tejiendo una urdimbre cada vez más compleja en torno a la administración de los bienes temporales, quedando definidos sus parámetros en los Concilios de Antioquía (573 d.c.) y Calcedonia (451 d.c.). “En los siglos posteriores se formó paulatinamente una doctrina y una tradición de los bienes eclesiásticos que se adquieren, se poseen y se hacen fructificar.”<sup>10</sup>

Fue durante el transcurso de la Edad Media cuando la Iglesia incrementó sus riquezas por las cesiones reales, municipales, corporativas y personales.<sup>11</sup> Sin embargo, este proceso de acumulación trajo consigo un deterioro en las estructuras sociales de la institución. Un ejemplo fue el incremento de los beneficios eclesiásticos; pues quien los pretendía veía en ellos un fin económico y no un medio para ejercer el ministerio pastoral.<sup>12</sup> Entre los siglos XIV y XV, la bonanza eclesial se debió en buena medida a los privilegios fiscales que otorgó el poder real a la Iglesia, pues sus bienes no estaban sujetos a contribuciones directas. De hecho, a pesar de la crisis del siglo XIV, “algunas entidades eclesiásticas continuaron siendo las mayores propietarias de bienes raíces rurales y urbanos, tenían dominios señoriales y disponían de fuentes de rentas propias...”<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en la ciudad de México en el año de 1585, México, Eugenio Maillert y compañía, Editores, 1859, p. CXXIX

<sup>10</sup> Garibay, *op. cit.*, p. 35

<sup>11</sup> Francisco Martín, *Historia de la Iglesia II. La Iglesia en la época moderna*, Madrid, Ediciones Palabra, 2005, p. 19

<sup>12</sup> *Idem*, p. 32. El derecho canónico señala que un “beneficio es el derecho perpetuo, instituido por autoridad de la Iglesia, que le compete al clérigo de un oficio espiritual, para recibir en nombre propio, cierta cantidad de los frutos de los bienes eclesiásticos.” Levaggi, *Las capellanías en Argentina*, cit. en Gisela Von Wobeser, *Vida eterna y preocupaciones terrenales: las capellanías de misas en la Nueva España (1700-1821)*, México, UNAM/IIH, 1999, p. 18

<sup>13</sup> Miguel Ángel Landero Quezada, *La España de los Reyes Católicos*, España, Alianza Editorial, 2005, p. 247-248

La Iglesia peninsular no fue ajena a este paulatino proceso de enriquecimiento. Bajo el beneplácito del poder real, posterior al periodo de Reconquista, se consolidó como la primera institución económica de la península. En contraparte, su tirante relación de maridaje con la monarquía permitió que continuara perdiendo parte de su poder temporal, al permitir, entre otras cosas, que el rey fuera quien otorgara los beneficios eclesiásticos en diversas iglesias.

Para la segunda mitad del siglo XVI la riqueza y el poder de la Iglesia española se habían acrecentado significativamente debido al estrechamiento de sus nexos con el estado que encabezaba Felipe II. La influencia del rey en las cuestiones eclesiásticas se vio cristalizada luego de la celebración del Concilio de Trento, pues en la pragmática de aceptación del concilio, Felipe II dispuso la forma en la que las distintas diócesis de sus reinos debían jurar el tridentino y adaptarlo a la problemática local. Estas circunstancias influyeron en la publicación de los decretos del concilio en España, por tal motivo las reformas conciliares se fueron aplicando “bajo el control de la Corona y de sus concejeros eclesiásticos y en la forma decidida por ellos.” Con lo cual se aseguraba la supremacía de la monarquía.<sup>14</sup>

La injerencia real en los terrenos eclesiásticos, es decir, en “aquellas entidades y cuerpos sociales a la sombra del brazo espiritual de poder,”<sup>15</sup> se puede entender mejor bajo la óptica de la doble potestad. Este término nos indica la capacidad que tenía la Corona para ejercer el poder en el ámbito secular-profano y el religioso-eclesiástico. La doble potestad del rey se refleja en el periodo subsecuente a la publicación de las Bulas Alejandrinas entre 1493 y 1508, las que sustentaron el establecimiento del llamado Real Patronato; corpus de “privilegios y facultades” convenidos entre el Papa y los Reyes Católicos. Sin embargo, la

---

<sup>14</sup> John Lynch, *Los Austrias (1516-1598). Historia de España, X*, Barcelona, Crítica, 1993, p. 294-328.

<sup>15</sup> Oscar Mazín *El poder y las dos potestades del rey: los brazos espiritual y secular en la tradición hispánica*, p.13, [En prensa]



facultad real de ser “vicario de Dios”, “defensor de la fe” y “salvador espiritual” se puede rastrear desde la larga duración hasta llegar a la España visigótica del siglo VI.<sup>16</sup>

La doble potestad de la Corona también se extendió a la nueva iglesia americana. Bajo el ambiente de reformas y contradicciones político-religiosas de la iglesia española del siglo XVI, en el periodo posterior a la conquista de los señoríos mesoamericanos, se desarrolló su homóloga novohispana como su subsidiaria. La Iglesia en la Nueva España debe ser entendida, no como una institución centralizada y homogénea, sino como un mosaico conformado por el clero regular, el secular y sus diversas ramificaciones entre las que se encontraba la Inquisición o las diversas organizaciones de seculares y clérigos. Esta naciente Iglesia sólo engrosó sus arcas de forma paulatina, poniendo en ejecución una serie de mecanismos que dieron origen y sustentaron su riqueza material.<sup>17</sup>

Estos mecanismos adquirieron una mayor dinámica cuando el virreinato alcanzó estabilidad económica durante el siglo XVII. Sin embargo, el más importante éxito de la Iglesia novohispana fue aglutinar a su alrededor un espectro social que además de mirarla con reverencia y respeto, “consideraba que los esfuerzos de la misma eran valiosos y por ello estaba dispuesta a respaldarlos”.<sup>18</sup> La riqueza de la Iglesia sentó sus bases sobre las cuantiosas aportaciones de una grey que la veía como rectora de sus conciencias.

Los ingresos eclesiásticos procedían de tres sectores primordiales. En primer lugar se encontraba el diezmo. En términos generales, este impuesto gravaba anualmente con un diez por ciento la producción agropecuaria del virreinato,

---

<sup>16</sup> *Idem.*, p. 9-12

<sup>17</sup> John Frederick Schwaller, *Orígenes de la riqueza de la iglesia en México. Ingresos eclesiásticos y finanzas de la Iglesia 1523-1600*, México, FCE, 1990, p. 15-31; A. J. Bauer (comp), *La Iglesia en la economía de América Latina siglos XVI al XIX*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1986 p. 13-15

<sup>18</sup> Schwaller, *op. cit.*, p. 24-25

aunque también debe entenderse como “una institución eclesiástica y social” que influyó de manera determinante entre la catedral y su diócesis.<sup>19</sup>

Los diezmos habían sido entregados a la Corona española por mano del papa Alejandro VI mediante la Bula *Eximiae devotionis sinceritas* de 16 de diciembre de 1501, con tal de que una parte fuera asignada a la Iglesia para que “sus prelados y rectores se puedan sustentar congruamente”<sup>20</sup>. Sin embargo, solamente después de un largo proceso que tuvo como momento crucial el documento conocido como *Redonación de Burgos* (1512), la Corona decidió a devolver el diezmo a la Iglesia. Quedó entonces establecido que el rey recibiría un noveno y la facultad de percibirlo en “oro, plata, piedras preciosas y metales”, también se incorporó el sistema de distribución cuatripartita.<sup>21</sup>

Desde su fundación, la Catedral de México adoptó el mencionado modelo. Los *Estatutos* estipulaban la forma en la que se debía recaudar y dividir el total del diezmo, también llamado masa o gruesa decimal. Según la legislación, la distribución de la gruesa en los llamados “cuadrantes de repartimiento” comenzaba por dividirse en dos mitades: la primera de ellas se dividía a su vez en dos: un cuarto, denominado mesa episcopal, para el arzobispo y, otro cuarto, llamado mesa capitular, para el deán y cabildo. La segunda mitad se distribuía en nueve novenos: dos novenos al rey; cuatro novenos para el pago de salarios a los párrocos locales; noveno y medio destinado a la fábrica y otro noveno y medio

---

<sup>19</sup> Oscar Mazín. *Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, México, Condumex/El Colegio de Michoacán, 1999, p. 16

<sup>20</sup> Antonio Garrido Aranda. *Organización de la Iglesia en el reino de Granada y su proyección en Indias: siglo XVI*, Sevilla, Escuela de Estudios hispano americanos, 1979, p. 330-331.

<sup>21</sup> Leticia Pérez Puente. “Dos periodos de conflicto en torno a la administración del diezmo en el arzobispado de México: 1653-1663 y 1664-1680”, en *Estudios de Historia Novohispana*, no. 25, julio-diciembre 2001, p. 18-19; *Tiempos de crisis, tiempos de consolidación. La catedral metropolitana de la ciudad de México, 1653-1680*, México, UNAM, 2005 p. 94-95

para hospitales.<sup>22</sup> No obstante, en la práctica, la distribución decimal en la catedral de México tuvo sus diferencias con respecto a otras sedes. Hasta 1616 los novenos reales fueron canalizados a la fábrica material y se utilizaron para construir y reparar la Catedral. En un periodo posterior el recinto recibió el 10% por administrarlos. Entre 1653 y 1680, la mesa episcopal erogaba rentas para la sede vacante llamadas precisamente “vacantes”. Aunque los fondos debían de parar en la Real Hacienda, los procuradores de la catedral consiguieron que se canalizaran a la Iglesia, en algunas ocasiones al ramo de fábrica. Por último, los cuatro novenos para el pago de ministros que en teoría se otorgaba a los curas del sagrario y, por bula constitutiva, una proporción a otros oficiales del recinto (secretario, capellanes, organista, etc), a la mitad del siglo XVII pasaron casi en su totalidad a la mesa capitular, ya que, mientras los curas dejaron de percibir una parte de ellos, los oficiales empezaron a ganar un sueldo fijo.<sup>23</sup>

En segundo lugar tenemos ingresos emanados de las capellanías y las obras pías, los censos, los ingresos de cofradías, la renta y el arrendamiento de propiedades rurales y urbanas, los legados testamentarios, regalos y limosnas.

En tercero y último, se encontraban los réditos generados por el crédito eclesial y las obvenciones por los servicios que prestaban los curas y religiosos (bodas, entierros, bautizos, etc.).

La mayor parte de los caudales acumulados por la Iglesia se ocupaba para el pago de las prebendas eclesiásticas, fuente de riqueza para el alto clero y sus familias. Una parte, menos cuantiosa, aunque no carente de importancia, se utilizó para la compra de insumos perecederos e impercederos para la subsistencia de los eclesiásticos, la celebración del culto y el mantenimiento de sus diversas obras

---

<sup>22</sup> Mazín, *Entre dos Majestades*, op. cit., p. 34. *Concilio III Provincial Mexicano*, op. cit., p. XXIX-XXXV, LVII-LVIII. Schwaller, op. cit., p. 80-82.

<sup>23</sup> Pérez Puente. “Dos periodos de conflicto...”, op. cit., p. 24-25; *Tiempos de crisis*, op. cit., p. 104-105

materiales. Además existía el gasto ejercido en el pago de sueldos de aquellos individuos laicos que laboraban en los conventos, colegios, iglesias catedrales y otros sitios donde había actividades relacionadas con la administración eclesial. A título personal, miembros del clero destinaron parte de sus ingresos en la construcción de instituciones de enseñanza (colegios, seminarios, etc.), obras de beneficencia (hospitales, hospicios, recogimientos, etc.), en minas y haciendas, además de nuevos préstamos.

La Iglesia se fue transformando no sólo en una institución administradora de la fe, sino también en garante de la circulación de bienes materiales. Es así como los ingresos, los egresos, las inversiones y los créditos de la Iglesia permearon la escena económica novohispana. Este auge de las rentas eclesiásticas se sustentó en los recursos monetarios y humanos de los fieles,<sup>24</sup> mismo que contaba con un sustrato teológico-canónico. Por ejemplo, tanto las capellanías como los aniversarios fincaban su existencia en que al ofrecer oraciones o sufragios por los fieles, como la misa, se suplicaba a Dios para que tuviera misericordia de las almas de los difuntos. A su vez, las ánimas oraban por los que todavía estaban vivos. Por su lado, los santos que gozaban de la gloria eterna también pedían tanto por los vivos como por los muertos. “Y como no se sabe que difuntos necesitan de sufragios, el derecho canónico y los concilios dispusieron que se hicieran por todos los fieles en el entendido de que, si no les ayudaban por ser ya salvos, la oración revierte siempre en provecho del orante.”<sup>25</sup> A pesar que la mayoría de estos bienes eclesiásticos eran impropios, es decir, solamente confiados para su administración, con tiempo pasaron a formar parte de las arcas del clero.

El intrincado manejo económico, laboral y administrativo de la Iglesia, así como su inversión en el sector financiero y la compra de bienes materiales, puede

---

<sup>24</sup> Bauer, *op. cit.*, p. 14

<sup>25</sup> Oscar Mazín, *Iglesia, política y sociedad en la Nueva España*, p. 15-16, [En prensa]

encontrarse bien ejemplificado en el funcionamiento de las grandes catedrales y su relación con la vida económico-social de la diócesis. En este sentido, lo que nos interesa rescatar del espectro económico de la iglesia católica representada en la Catedral Metropolitana de la ciudad de México, se centraría en el diezmo y las obras pías (capellanías y aniversarios), por ser de estos rubros de donde procedían los ingresos que sustentaban a la capilla de música, objetivo de estudio de esta tesis.

### *El cabildo catedral*

El cabildo o capítulo era un cuerpo colegiado conformado por clérigos que habían logrado ingresar a la corporación mediante candidaturas que gozaban del consentimiento del rey, quien desde el siglo XVI tenía el derecho de designar las dignidades y beneficios eclesiásticos mediante el Real Patronato. Durante el siglo XVIII, el cabildo de la ciudad de México estaba constituido por cinco dignidades (deán, arcedaán, chantre, maestrescuela y tesorero), diez canónigos: cuatro de oficio (doctoral, lectoral, magistral y penitenciario) y cinco de gracia, seis racioneros y seis medios racioneros.<sup>26</sup> En realidad sólo se ocupaban 26 escaños

---

<sup>26</sup> Luisa Zahino Peñafort, *Iglesia y sociedad en México 1765-1800. Tradición, reforma y reacciones*. México, UNAM, 1996, p. 13-14, Carmen Castañeda, "Los graduados en la Real Universidad de Guadalajara y el cabildo eclesiástico de Guadalajara", en *Las fuentes eclesiásticas para la historia social de México*, México, UAM-Instituto Mora, 1996, p. 301-306, Schwaller, *op. cit.*, p. 86, *Concilio III Provincial Mexicano, op. cit.*, p. 215-216. En el siglo XVI, en espera del paulatino crecimiento poblacional y, por ende, el aumento de los diezmos, se decidió conformar al cabildo catedral sólo con una parte de sus miembros. Se dejaron fuera la dignidad de Tesorero, la mitad de los canonicatos y todas las raciones y medias raciones. En la reunión de 1 de marzo de 1536 concurrieron el deán, el maestrescuela, el tesorero y cuatro canonicatos. Gabriela Oropesa Tena dice que hasta la década de los noventa quedó conformado en su totalidad, sin embargo, entre 1616 y 1619 concurrían 4 o 5 dignidades, 6 y 8 canónigos y 7 y 10 racioneros. Solamente en 1638 se ocuparon 24 de los 27 lugares que tenía disponibles el cuerpo colegido. Jesús Alfaro Cruz. "Cristóbal de Campaya, primer procurador y primer secretario del Cabildo Catedral Metropolitano (1536-1545)", Tesis de licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2009, p. 43-44; Gabriela Oropesa Tena, "Las actas del Cabildo de la Catedral Metropolitana en sede vacante, 1637-

porque alrededor de 1628 se había abolido una de las canonjías de gracia, la llamada “canonjía supresa”, que por bula papal destinó sus rentas al Tribunal de la Inquisición.<sup>27</sup>

Para la elegir un candidato al cabildo se tomaba en cuenta algunos aspectos como: edad, estado de salud, formación académica, genio, buena conducta y nexos de padrinazgo y parentesco con personajes de la elite secular y religiosa.<sup>28</sup> Una vez dentro del cuerpo colegiado, la rotación de dignidades se realizaba de manera gradual y paulatina.<sup>29</sup> Por ejemplo, Leonardo José Terralla fue primero cura en Temascaltepec, posteriormente, en 1747, lo encontramos ocupando el curato de la parroquia de San Miguel en la ciudad de México. En 1756 fue promovido a párroco de Santa Catarina y dos años después obtuvo el beneficio de medio racionero, luego el de racionero, canónigo, chantre y, finalmente, deán, puesto que ejerció hasta su muerte acaecida en 1790.<sup>30</sup> Las excepciones podían darse cuando el arzobispo en turno pretendía acomodar a alguno de sus familiares.<sup>31</sup> Sin embargo,

---

1644”, Tesis de licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2004, p. 22-24; ACCMM, *Cédulas de Citación*, vol. 1, s/f

<sup>27</sup> Breve dado por Urbano VIII en 1628. AGN, *Inquisición*, vol 3, exp. 43, f. 48-49

<sup>28</sup> Tal como lo ha mostrado Rodolfo Aguirre Salvador al estudiar el recorrido que hicieron José Torres Vergara y Francisco Rodríguez Navarajo para ingresar al cabildo, la admisión al cuerpo colegiado venía acompañada de una serie de méritos personales y de nexos que empezaban a fraguarse en el propio seno de la familia y se continuaban en el transcurso de la vida académica. También eran muy importantes las relaciones clientelares y de padrinazgo con miembros del ámbito arzobispal (el arzobispo, los clérigos de la catedral y el cabildo), incluso con sectores del poder secular (el virrey, la audiencia, el ayuntamiento o el consulado de comerciantes). Rodolfo Aguirre Salvador, “El acceso al alto clero en el arzobispado de México 1680-1757”, en *Fronteras de la Historia*, vol. 9, 2004, p. 179-203

<sup>29</sup> Zahino, *op. cit.*, p. 21-26

<sup>30</sup> Zahino, *op. cit.*, p. 27-28, Oscar Mazín, *Entre dos Majestades. El obispo y la iglesia del Gran Michoacán antes las reformas Borbónicas, 1758-1772*, México, El Colegio de Michoacán, 1987, p. 34, Juan Javier Pescador, *De bautizados a fieles difuntos. Familias y mentalidades en una parroquia urbana: Santa Catarina de México, 1568-1820*, México, El Colegio de México, 1992, p. 55, Actas de Cabildo, Lib. 39, 12 de mayo de 1747, f. 75-75v

<sup>31</sup> Francisco Jiménez Caro y Antonio de Velazco y Tejada obtuvieron sus canonicatos porque ambos eran familiares de arzobispo Vizarrón. Zahino, *op. cit.*, p. 16, 25

por norma, la decisión de quien debía ocupar un cargo correspondía exclusivamente al rey.

Los capitulares tenían como principal obligación el rezo diario del oficio divino u horas canónicas en el coro mediante la liturgia de las horas. Esta podía definirse como un conjunto de oraciones estructuradas, cuyo objetivo era alabar a Dios a lo largo del día y de la noche. Se componía de siete horas: maitines y laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas; en ellas se rezaban y cantaban antifonas, salmos, himnos, lecturas, responsorios, versículos, oraciones y bendiciones.<sup>32</sup>

A la par de sus actividades relacionadas con el culto, el cabildo realizaba otras tareas concernientes a la administración de la catedral. Se encargaba de asesorar y apoyar al prelado en su carga pastoral y en asuntos concernientes a la diócesis; esto era cuando había sede plena. Tomaba a su cargo el gobierno de la diócesis en sede vacante. Administraba y racionalizaba las rentas eclesiásticas provenientes del diezmo y de las fundaciones piadosas. Estaba al tanto de la calidad, producción y precios del trigo, el maíz y la panocha. Vigilaba la buena marcha de sus haciendas y el arrendamiento de sus propiedades urbanas. Atendía las cuestiones acerca del ingreso y desempeño de sus empleados y el buen mantenimiento del recinto.<sup>33</sup> También en la conducción de los tribunales eclesiásticos en la curia de gobierno y la curia de justicia. En la curia de gobierno con puestos como vicario general del arzobispado, examinadores sinodales y el vicarios generales de indios y chinos. En cuanto a la curia de justicia como provisor general del arzobispado, jueces de testamentos capellanías y obras pías y jueces provisores de indios. Además, los canónigos podían ocupar cargos de jueces

---

<sup>32</sup> Auge p. 189.

<sup>33</sup> Zahino, *op. cit.*, p. 18, 28-29, Mazín, *Entre dos...*, *op. cit.*, p. 24, Castañeda, *op. cit.*, p. 308

ordinarios del Santo Oficio y de la Bula de Cruzada que eran tribunales independientes de los diocesanos.<sup>34</sup>

Los asuntos concernientes a la catedral, su diócesis, además de los sucesos que se gestaban en la península, se atendían en sesiones ordinarias que por lo regular se hacían dos veces por semana, aunque en ocasiones se llegaban a realizar sesiones extraordinarias.<sup>35</sup> Si el asunto requería de la atención del arzobispo, se le enviaba una carta por medio del secretario para que contestara con otra misiva donde exteriorizara su opinión y fallo; salvo en contadas ocasiones, el prelado asistía a las reuniones del cabildo efectuadas en la sala capitular.

Desde el siglo XVI, todas las decisiones y resoluciones que los capitulares tomaron entorno a la catedral y su diócesis quedaron asentadas en las actas de cabildo. Estos documentos compilados en libros muestran cómo el capítulo sustentaba sus acciones culturales, administrativas y gubernativas en una tradición institucional que sólo se trastocó en muy pocas ocasiones. Cuando ello ocurría se tomaba como caso único e irrepetible, siempre y cuando no hubiera un antecedente en las mencionadas actas.<sup>36</sup> Por ejemplo, en 1759:

Que se celebraron las honras de la señora reina doña María Luisa de Saboyana que había dado el excelentísimo virrey duque de Linares a la capilla [de música] un mil doscientos pesos (...) que ese ejemplar no cundiría para lo que era obligación de la Iglesia y que después del año de veinte y cinco y el de cuarenta y siete, se habían celebrado las honras de los señores reyes don Luis primero y don Felipe quinto, y no constaba que los excelentísimos señores virreyes marqués de Casafuerte y conde de Revillagigedo, diesen nada a la capilla<sup>37</sup>

Bajo el cobijo de la tradición, el cabildo aseguró su permanencia como órgano rector de la vida de la catedral y su diócesis. En el cuerpo de capitulares

---

<sup>34</sup> Pérez Puente, *Tiempos de crisis...*, op. cit., p. 62-63, Zahino, op. cit., p. 32-33

<sup>35</sup> Mazín, *Entre dos...*, op. cit., p. 35-36

<sup>36</sup> Oscar Mazín Gómez, *Culto y devociones en la catedral de Valladolid de Michoacán, 1586-1780*, en *Tradición e identidad en la cultura mexicana*, Zamora, Mich., El Colegio de Michoacán/CONACYT, 1995, p.306

<sup>37</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 4 de mayo de 1759, f. 22



convergiaron y se fusionaron tres tipos de tradiciones: una local que era afín a cada cabildo en particular; otra general, donde el cabildo era un cuerpo jerárquico en comunión con la Iglesia; y, desde luego, una última ligada a la tradición universal circunscrita al oficio divino y la tradición fundacional.<sup>38</sup> Este patrimonio fue fundamental en la consolidación de la “gestión “capitular” en la catedral, mismo que se fue legando a través de las diversas generaciones de clérigos colegiados<sup>39</sup>.

Insertos en la larga temporalidad, el cabildo catedral fue participe en los cambios y las permanencias en el “coro y la capilla de música, el culto y las devociones, los bienes y objetos del culto, la gestión de las rentas procedentes de la fundación de aniversarios, capellanías y obras pías, además de la fábrica material de la iglesia”.<sup>40</sup>

Vistos en perspectiva, todos estos ramos tienen una trayectoria compartida, se engarzan para que uno funcione gracias al otro y viceversa, siempre sustentados en la tradición capitular. Así, se puede vincular la estructura del culto con las prácticas y formas musicales o con el orden espacial de la capilla dentro del coro. También se puede relacionar la solvencia económica de la fábrica material con ciertas actitudes laborales y sociales de los músicos que analizaremos más adelante. Por esta razón es prácticamente imposible desvincular la vida de la capilla del devenir histórico del cabildo.

---

<sup>38</sup> Mazín, *El cabildo catedral... op. cit.*, p. 35

<sup>39</sup> Oscar Mazín ha dividido la gestión capitular en cuatro trayectorias generales:

Contenidos de estricta competencia capitular. Son aquellos que le atañen por su esencia de cuerpo colegiado.

Contenidos de gobierno y administración en los ámbitos episcopal y diocesano. Engloban todas las relaciones que se generan entre el cabildo y su diócesis.

Contenidos de la Iglesia catedral. Son las actividades que se desarrollan al interior del recinto, entre ellas las relacionadas con la capilla de música.

Contenidos del conjunto de la monarquía y el ámbito social. Son las que se generan por ser el capítulo un ente moral y jurídico. *Idem.* p. 32-33

<sup>40</sup> Mazín, *Culto y devociones...*, *op. cit.*, p. 306-307. Mazín, *El cabildo catedral... op. cit.*, p. 33

### *La capilla de música como entidad*

Aún cuando hemos propuesto desde la introducción una noción que destaca la importancia de la capilla de música como corporación, misma que desarrollaremos mas adelante en este trabajo,<sup>41</sup> parece conveniente presentar una definición tradicional de capilla porque a partir de ella se pueden desglosar las actividades concretas del grupo en materia laboral.

El *Diccionario de Autoridades* define a la capilla como un *conjunto* de músicos supeditados a un patrono del que percibían un salario por prestar sus servicios en las catedrales, colegiadas, iglesias y conventos.<sup>42</sup> En el caso de las capillas de música catedralicias, el cabildo hacía las veces de patrono y, como tal, exigía respeto y ejercía su autoridad. Baste la siguiente cita para dar cuenta de ello:

Luego dijo el señor Zorrilla, que como claverero representaba haber ocurrido don Ignacio Pedrosa, por la mesada de don Francisco Rueda músico de esta santa iglesia, quien se había ido a la de Guadalajara a pretender el magisterio de capilla sin haber dado noticia, ni pedido licencia, por lo que dudaba qué había de hacer: Que habiéndose oído y tratádose la materia, y ser constante el haberse ido sin licencia alguna se resolvió por mayor número de votos, el que por ahora se le suspenda la mesada, *y se publique que se le borra la plaza, para que sirva de escarmiento, y sepan los ministros la veneración con que deben tratar a este venerable cabildo.*<sup>43</sup>

Al igual que sus homólogas, diseminadas en las catedrales del vasto territorio del imperio español, la capilla de la catedral de México se conformaba por un maestro de capilla y varios músicos de voces e instrumentos, dedicados a musicalizar mediante el canto de órgano o figurado, conocido hoy como polifonía, las diversas celebraciones y funciones que se realizaban en el recinto. Algunas eran de carácter obligatorio y sin remuneración, porque formaban parte del trabajo que desempeñaban los músicos por recibir un salario. Entre ellas se encontraban las misas dominicales, los entierros de miembros de la Audiencia, las fiestas anuales

---

<sup>41</sup> Ver capítulo 3

<sup>42</sup> *Diccionario de Autoridades*, vol 1, Madrid, Editorial Gredos, 1963, p. 144

<sup>43</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 51, 26 de marzo de 1771, fs. 37-37v. (Cursivas mías)

de la ciudad de México (San Hipólito, San José, Nuestra Señora de los Remedios, San Gregorio Taumaturgo, San Felipe de Jesús, etc), las celebraciones donde asistía el cabildo como entierros y procesiones, etc.<sup>44</sup>

A la cabeza de los músicos se encontraba el maestro de capilla, sujeto que tomaba las decisiones tocantes a quién, cuándo y cómo se debía ejecutar la música. En los *Estatutos de la Catedral*, se resaltaba la preeminencia del maestro sobre el resto de los miembros de la capilla:

Conviene también, que por los cantores, músicos y ministros del coro se obedezca reverentemente en su oficio al maestro de capilla, y por lo mismo este Santo Sínodo ordena y manda, que lo que el mismo maestro de capilla encomendare para cantarse a los cantores y ministros del coro, o para tocarse a los ministros y al organista, y todo lo que a cualquiera de ellos ordenare, ya sea para que digan al facistol del coro, ya para hacer contrapunto sobre el canto firme o para cantar con el órgano o por último, en las demás cosas pertenecientes al oficio del mismo maestro, esto mismo se haga por todos y cada uno de los sobre dichos, sin excusa ni pretexto alguno. Pero aquel que no hiciere las cosas que le encomendaron e impusieron por el mismo maestro, sea multado al arbitrio del Presidente.<sup>45</sup>

Con esta disposición el cabildo respaldaba al maestro de capilla como una figura omnipresente y sólida en la vida de la organización. Como veremos posteriormente, los capitulares siempre tuvieron cuidado de mantener incólume la figura del maestro por encima de cualquier músico, como forma de respetar una jerarquía que era parte de la estructura de la Iglesia y de la sociedad misma.

---

<sup>44</sup> En el caso de los entierros de los oidores donde participaba el cabildo se ordenaba: “que se debe asimismo declarar que la capilla de esta santa iglesia está obligada en semejantes entierros a cantar los dos responsos, el primero cuando empiezan y el segundo cuando se entregan los cuerpos, como que estos actos los ejecuta el venerable cabildo y como perteneciente a el, los debe ejecutar de oficio su capilla y músicos, quienes también parece deben ir cantando mientras van cantando los entierros, quedando libres para ajustar con los interesados a la misa y el oficio de sepultura, lo que no toca hacer a este venerable cabildo, si no es cuando los entierros fuesen en esta santa iglesia.” ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 44, 29 de agosto de 1760, f. 200. Sobre las diversas funciones obligatorias de la capilla ver, Apéndice 2

<sup>45</sup> *Concilio III. Estatutos, op. Cit.*, p. LXXVII-LXXVIII

El maestro de capilla se encargaba de componer y dirigir la música que se ejecutaba en los oficios y celebraciones, como los villancicos de Navidad,<sup>46</sup> presidir los ensayos de la escoleta de los músicos y enseñar el canto figurado a los niños del Colegio de Infantes<sup>47</sup>. Durante la segunda mitad del siglo XVIII, encontramos la figura del segundo maestro de capilla, el cual también componía, dirigía la capilla cuando no asistía el primer maestro o, incluso, podía ocupar la titularidad de la escoleta de los niños.<sup>48</sup> El cabildo decidió introducir la figura del segundo maestro de capilla para “mover la desidia y flojera del maestro de capilla [Jerusalem], pues viendo que había segundo y compositor [Tollis de la Roca], le estimularía naturalmente al cumplimiento de su obligación.”<sup>49</sup>

Los músicos de voz se conformaban por tenores, contraltos<sup>50</sup> y bajos. Los músicos de instrumento se encargaban de tocar bajones, trompas, flautas, arpas (instrumento que cayó en desuso en 1756), violines, violonchelos, contrabajos (también llamados torolochis), oboes, timbales y órganos. Algunos de estos instrumentistas llegaron a componer obras que se ejecutaron en la catedral, tarea que propiamente pertenecía al maestro de capilla. Algunas obras de estos músicos todavía se encuentran en los archivos eclesiásticos.<sup>51</sup> Los músicos de instrumentos

---

<sup>46</sup> Por la composición de los villancicos y/o responsorios de los maitines de Noche Buena, el maestro de capilla recibía 10 pesos. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 55, 3 de octubre de 1783, fs. 104v-105; 25 de noviembre de 1792, fs. 62-62v

<sup>47</sup> Sobre el Colegio de Infantes ver, p. 87-89

<sup>48</sup> Cuando Ignacio Jerusalem fue dado de baja de la escoleta de los infantes por sus continuas faltas, su lugar fue ocupado por el segundo maestro Tollis de la Roca. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 48, 11 de septiembre de 1765, fs. 25-25v

<sup>49</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 24 de septiembre de 1757, f. 156

<sup>50</sup> En ocasiones los contraltos era castrados o capones, aunque en la capilla de la catedral de México de la segunda mitad del siglo XVIII no hubo nunca este tipo de músicos.

<sup>51</sup> Juan Manuel Aldana: *Beatus Vir, Dixit Dominus, Magnificat, Misa, Misa, Responsorio 1° del Primer Nocturno de los Maitines de la Asunción de María, Responsorio. 1° del 2° Nocturno de los Maitines de María. Santísima de Guadalupe, Responsorio 6° de los Maitines de María Santísima de Guadalupe, Responsorio 1° del 2° Nocturno de los Maitines de S.S. Miguel, Responsorio 1° del 3° Nocturno de los Maitines de S.S. Miguel, Responsorio “Que est ista que prodegitur”, Salmo Memento Domine David, Santa María, Versos; Francisco Delgado: Credo, Dixit Dominus, Hymno,*

y voces tenían la obligación de obedecer al maestro de capilla en las tareas que les encomendara concernientes a su oficio: dentro del coro, en la escoleta o en cualquier otra actividad musical en el exterior de la catedral.<sup>52</sup>

Aunque en el papel no existía ninguna diferencia entre los miembros de la capilla, los músicos de voz, sobre todo aquellos venidos de Europa, tenían una idea de superioridad con respecto a los instrumentistas, así lo entendía el bajo Joseph Pociello de Fondevila a propósito de las obvenciones que le habían sido asignadas:

pues quedamos inferiores a otros muchos individuos de la capilla, que entran con mayor punto, habiéndolos de esta naturaleza, entre ellos de instrumentos, que nunca pueden igualarse a los de la voz, que son los que llevan el peso corporal del trabajo y exponen no solo su salud, sino también su vida, son los más difíciles de reemplazar y hallar y los que verdaderamente hacen y componen la capilla.<sup>53</sup>

---

Laetatus, Magnificat, Missa, Te Deum Laudamus, Versos.; Manuel Delgado: Dixit Dominus, Himno de Ntra. Señora de Guadalupe, Kyryes y Gloria, Lauda Jerusalem, Letatus, Magnificat, Te Deum Laudamus, Versos chicos, Versos (Re Mayor); Gregorio Panseco: Llamada a 4, Llamada, Versos (1780), Versos. Archivo y Biblioteca Musical de la Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, *Inventario de obras sacras y religiosas*, cajas A 1, D 2, D 3, P4. Otro ejemplo de músico compositor fue el de organista Juan Bautista del Águila: “Certificamos en cuanto podemos el derecho nos permite, como en las funciones que se le han encomendado a la capilla, y en las más solemnes hemos tocado y cantado varias obras eclesiásticas compuestas por Juan Bautista del Águila, organista de la dicha santa iglesia y administrador que ha sido repetidas veces de sus obvenciones y entre ellas una misa de gloria (...), otra de difuntos (...), varios responsorios, motetes, invitatorios e himnos, salve, letanía y otras muchas piezas así latinas como en castellano que han merecido la atención de todo nuestro cuerpo...” ACCMM, *Correspondencia*, Caja 3, exp. 6, fs. 25-25v; Caja 24, sf., (1780)

<sup>52</sup> *Tabla de las asistencias de las asistencias de la capilla de esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México, en que se anotan los días, fiestas y horas en que deben asistir los músicos de ella, y sus respectivas obligaciones*, México, Imprenta Nueva de la Biblioteca Mexicana, 1758, p. 49-50. Como veremos posteriormente, los enfrentamientos entre el maestro de capilla y algunos músicos produjeron agrias disputas que se tornaron en agresiones verbales e incluso físicas, que no en pocas ocasiones, llevaron al cabildo a tomar severas determinaciones. Muchos de ellos, reconocidos por su destreza musical y por esto caros a los nobles novohispanos, utilizaron su status para sacar provecho en situaciones difíciles delante del cabildo.

<sup>53</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 3 de octubre de 1783, f. 253. Muchos otros como músicos también pensaban de igual forma y justificaban la introducción de cantantes en la capilla: “que nunca sobran voces y siempre son necesarias para la capilla de esta Santa Iglesia, mucho más que los instrumentos, por no servir estos siempre, y las voces sí, y aún teniendo los suficientes [instrumentos] dicha capilla, muchas veces vemos que se hace preciso ocurrir a los de afuera para el lucimiento de las funciones que suelen acontecer, lo que no sucede con las voces, por ser más difíciles encontrar con aquellos requisitos precisos para servir. ACCMM, *Correspondencia*, leg. 18, sf., (1780)

Como ya mencionamos, la principal obligación de la capilla era ejecutar desde el coro la música que acompañaba las diversas funciones celebradas dentro de la Catedral. Este era un espacio ritual por excelencia donde los músicos ejecutaban, o trataban de ejecutar, con la mayor gravedad posible, una música que propiciara la atmósfera sobrenatural que permitía el recogimiento de los feligreses en su intento por estar más cerca de Dios. Como su sitio cotidiano de trabajo, los músicos tenían que observar una serie de reglas dentro del mismo que a continuación desarrollaremos.

El coro era el lugar donde se alababa a Dios por medio del “oficio divino de forma pública y comunitaria en un horario determinado.”<sup>54</sup> En general, el término *coro* tiene tres acepciones: una corporal, que designa a un grupo de individuos dedicados a los oficios de una catedral; otra arquitectónica, que delimita el espacio donde asistían los capitulares, músicos y otros ministros; y por último, una litúrgico funcional, que clasificaba a los grupos de individuos en “coros” (cuerpos), unos ubicados a la diestra del obispo (coro del deán) y otra a su siniestra (coro del arcedeán).<sup>55</sup>

Como conjunto arquitectónico, el coro de la catedral de México se encuentra en la nave central, viendo hacia la capilla de los Reyes y el altar mayor, y flanqueado por una serie de capillas paralelas. La particularidad del coro es que se convirtió en un espacio donde interactuaban clérigos y ministros seculares durante los oficios, empero, siempre hubo una diferenciación entre ordenados y legos. La ubicación del conjunto de sillas (sillería) donde se sentaba el cabildo y las bancas de los demás ministros los delimitaba jerárquicamente y era evidencia de la

---

<sup>54</sup> Patricia Díaz Cayeros. *La sillería del coro de la catedral de Puebla*, México, Facultad de Filosofía y Letras/UNAM, 2004, p. 125 (tesis de doctorado)

<sup>55</sup> Díaz Cayeros, *op. cit.*, p. 65-66

supremacía del alto clero sobre sus empleados; pero también hacía patente la estratificación existente entre los propios clérigos.<sup>56</sup>

Las sillas eran ocupadas de manera alternada según el estado clerical y/o antigüedad del ocupante. A la derecha del Prelado se sentaba el deán, el chantre y el tesorero; a la izquierda el arcedeán y el maestrescuela, y así sucesivamente los canónigos, racioneros, medios racioneros, capellanes de coro, etc. Este ordenamiento correspondía a una actitud jerárquica que se practicaba en toda la sociedad virreinal.<sup>57</sup>

Siguiendo la lógica jerárquica, dentro del coro cada músico ocupaba el lugar que el maestro de capilla le señalaba delante del atril o del facistol. Incluso, quienes tuvieran un lugar en las sillas del coro, como los músicos que además eran capellanes de coro, estaban obligados a integrarse con el resto del grupo.<sup>58</sup> La capilla contaba con un lugar definido dentro del coro; de pie frente a su facistol “que debe estar al lado del coro del señor arcediano, y medio entre el [facistol] mayor y la sillería...”<sup>59</sup> Los músicos que no estaban ordenados tenían prohibido sentarse en las sillas, por eso contaban con bancas destinadas para su uso.<sup>60</sup> El coro era un lugar tan solemne por ser una extensión del altar, que tanto los miembros de la capilla, como los capellanes y sochantres, al entrar o salir de el, tenían por obligación realizar una genuflexión “hincando dos rodillas, primero al altar y después al señor presidente...”<sup>61</sup>

Ya fuera dentro del coro, o en cualquier otro lugar de la iglesia, los músicos tenían que portar hábito clerical y, en las funciones, sobrepelliz y bonete. A quienes

---

<sup>56</sup> *Idem*, p. 75-94

<sup>57</sup> *Idem*

<sup>58</sup> *Tabla, op. cit.*, p. 50. En teoría no contaba la antigüedad para ocupar los primeros lugares en la formación, sino la necesidad que tuviera el maestro con base a lo que se iba a interpretar.

<sup>59</sup> ACCMM, *Ordo*, lib. 4, f. 16

<sup>60</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 46, 10 de enero de 1764, f. 185

<sup>61</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 14 de enero de 1761, f. 272

se les toleraba andar en traje secular, el color del atuendo tenía que ser totalmente negro. Dentro del espacio coral no se permitía el uso de bastón, espada o sombrero. Era obligatorio llevar peluca o, por lo menos, ir peinado con decencia.<sup>62</sup> A quienes contravenían la orden se les expulsaba del coro por orden del maestro de capilla o del músico más antiguo.<sup>63</sup> Nadie podía llegar a la catedral sin traer puesto el traje eclesiástico que le correspondía, con la sola excepción del sobrepelliz. Tampoco se permitía traer capa los días de asistencia a funciones.<sup>64</sup> Sólo por alguna necesidad o urgencia podían vestirse en las oficinas.<sup>65</sup> Por esta razón el cabildo vio mal que los músicos se vistieran y desvistieran dentro de la Catedral “a donde tienen sus cajones”. Se encargó a los celadores que no se volviera a repetir el desaguisado, se aplicó pena de puntos a quien lo practicara y se conminó a los músicos a que pasaran sus cajones al lugar donde hacían la escoleta.<sup>66</sup>

Aún con estas advertencias, en noviembre de 1755 se observó que era una “lastima y vergüenza ver a algunos músicos que trayendo hábitos, se ponía patente, así en esta santa iglesia como en las asistencias de los jubileos, con capas, chupas encarnadas y volantes de colores, siendo en esto tan frecuentes que hasta de este modo se hallaban a los señores y así veían a la clavería y por sus obvenciones.” El cabildo ordenó que los músicos acudieran a las funciones con hábitos, incluso cuando fueran a recoger el dinero de las obvenciones, so pena de perderlas.<sup>67</sup>

---

<sup>62</sup> El capellán de coro y músico Martín Bernárdez de Rivera se quejó ante el cabildo que el gobernador había mandado despojarlo de su peluquín, “que para esto se había quitado el poco pelo que tenía y se hallaba risible”, por lo que pedía no asistir al coro mientras le crecía el cabello. El arzobispo le concedió licencia para usar peluquín. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 51, 1 de octubre de 1772, f. 259v

<sup>63</sup> *Tabla, op. cit.*, p. 49

<sup>64</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 12 de enero de 1773, f. 5

<sup>65</sup> *Idem.*

<sup>66</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 18 de enero de 1774, f. 109v

<sup>67</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 41, 20 de noviembre de 1752, f. 191



Cuando las funciones daban comienzo nadie podía salir de la iglesia, tampoco al tiempo del sermón, ni durante el canto de los nocturnos en maitines. Con esto, se trataba de evitar que quien se marchara ya no regresara a trabajar. En el mismo tenor, ningún músico podía salir del coro una vez empezadas las funciones, salvo por alguna “necesidad física”, en tal caso se tenía que pedir autorización al Presidente y luego avisar al Apuntador.<sup>68</sup>

Las asistencias de la capilla estaban determinadas por la solemnidad del festejo en turno. En los grandes momentos litúrgicos asistía toda la capilla con sus voces e instrumentos, inclusive se traían músicos de fuera como apoyo.<sup>69</sup> En ciertas festividades se especificaba cuándo la capilla debía asistir con o sin instrumentos. En ambos casos los demás integrantes tenían la obligación de concurrir aunque no participaran. Ese era el caso de algunas procesiones claustrales efectuadas dentro de la catedral donde los músicos de instrumento, a pesar de no ser requeridos, tenían que acudir a la función.<sup>70</sup> Únicamente el cabildo podía librar a los músicos de la asistencia a los oficios, cuando la música que se iba a interpretar no requería de la participación del instrumentista o por no forzar las voces de los cantores debido al número excesivo de oficios.<sup>71</sup> También los excusaban cuando había de por medio una enfermedad que les imposibilitaba acudir a sus obligaciones. En general, el único caso por el cual no se obligaba la asistencia era en los días de tandas. Se designaba como tanda al acto de dividir a los miembros de la capilla en

---

<sup>68</sup> *Tabla, op. cit.*, p. 49. En 1785 se mando amonestar a Joseph Salvatierra por salir del coro cuando se estaban cantando las misas. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 55, 19 de enero de 1785, fs. 205v-206

<sup>69</sup> En 1788 se pagó a músicos huéspedes por su participación en el jueves y viernes santo, el día de San Pedro, el día de Nuestra Señora de la Asunción y la misa de acción de gracias por el parto de la princesa de Asturias. ACCM, *Fábrica Material*, lib. 12, años 1788-1794, fs. 351-357v

<sup>70</sup> La orden se había dado como consecuencia de que al cabildo le parecía mal que algunos músicos se ausentaran, “pues aunque no sirvieran, aumentarían el culto y representación asistiendo.” ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 10 de enero de 1761, f. 268

<sup>71</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 20 de diciembre de 1760, f. 259; lib. 46, 16 de mayo de 1763, f. 83; lib. 53, 10 de mayo de 1777, f. 249; lib. 54, 2 de marzo de 1779, f. 126v; lib. 55, 11 de noviembre de 1785, f. 274; lib. 57, 16 de enero de 1790, f. 38

dos grupos que se alternaban por semana las funciones que se realizaban tanto dentro como fuera de la Catedral.

Para lograr una calidad óptima en la ejecución de la música, la capilla contaba con la llamada escoleta de los músicos o escoleta de los jueves.<sup>72</sup> Desde 1739, los músicos efectuaban la escoleta dos días a la semana<sup>73</sup>, sin embargo, a partir de 1756 se verificó solamente los jueves entre 9 y 10 de la mañana.<sup>74</sup> Se reguló como asistencia de capilla, tenía un carácter obligatorio y la falta redundaba en pérdida de puntos, por consiguiente en reducción de salario.<sup>75</sup> El apuntador acudía a verificar las asistencias y anotaba a los faltistas. Si el maestro de capilla se ausentaba sin justificación, la falta se le descontaba de los 200 pesos que tenía asignados para dirigir la escoleta. Los músicos que gozaban de otro empleo dentro de la catedral, tenían como prioridad esta reunión.<sup>76</sup> Si algún jueves la capilla se encontraba ocupada o en actividades dentro o fuera de la catedral, la escoleta se pasaba para otro día de la semana.

La supervisión de todo lo concerniente a la escoleta quedó en manos del chantre, quien tenía que estar presente en esas reuniones. Por esta actividad “ganaba el coro”, término usado en la época para corroborar una asistencia. La dignidad “ganaba el coro” cuando asistía al rezo de cada una de las horas canónicas programadas a lo largo del día (prima, tercia, nona, vísperas, etc.). En este caso la tarea se sustituía por la supervisión del ensayo de los músicos. Cuando

---

<sup>72</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 42, 16 de enero de 1756, f. 238-238v.

<sup>73</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 35, 13 de octubre de 1739, f. 89v

<sup>74</sup> En principio la escoleta podía verificarse los miércoles o jueves, no obstante quedó por costumbre este último día.

<sup>75</sup> Sobre la forma de las asistencias, faltas, pérdidas de puntos y asignación de salarios, ver capítulo 4.

<sup>76</sup> A partir de 1787, con el fin de evitar las faltas “por los capellanes y sochantres que hay en [la capilla], para lo sucesivo sea dicha escoleta después del coro, y porque no la deje de haber por causa de enfermedad u ocupación del maestro, faltando éste, lleve el compás y maestre el más antiguo como se sigan ...” ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 56, 15 de enero de 1787, f. 91

el chantre se encontraba enfermo o con alguna ocupación, se comprometía a nombrar sustituto. También designaba un músico alterno para dirigir la sesión cuando el maestro de capilla estuviera ausente por diversos motivos.

En la escoleta los músicos realizaban los ensayos de las obras que se iban a ejecutar, así como del material nuevo que componía el maestro de capilla y las obras que se encontraban en el archivo del recinto. En 1774 se decía que:

entre otros fines se estableció desde luego por vuestra ilustrísima con el de que sirviere para ensayar la mucha música que hay en el archivo, con cuyo conocimiento se podría separar, la que por su antigüedad o poco arte, o también por demasiado larga, no podrá acomodarse ya en estos tiempos, en que abundan las composiciones modernas de gusto delicado, breves, y proporcionadas a la solemnidad de las funciones.<sup>77</sup>

Era natural que con el transcurrir de los años el archivo se fuera atiborrando con los papeles de música que habían dejado los antiguos maestros de capilla. El cabildo cada cierto tiempo ordenaba que se hiciera el inventario del repositorio.<sup>78</sup> Es constante que para estos años se intentara depurar toda aquella música que no pudiera adaptarse al “estilo moderno” o “nuevo estilo”, en la composición, el canto y la ejecución musical, de que lo hablaremos con detalle en el capítulo 2.

El cabildo cuidaba que los músicos no faltaran a los ensayos para evitar las murmuraciones de la gente, si escuchaban una música mal ejecutada. Aunque en ocasiones muy especiales podía dar permiso a ciertos músicos para eximirse de

---

<sup>77</sup> El cabildo determinó que “a este mismo tiempo se vayan entresacando las obras inútiles y queden separadas en el archivo, anotándose por tales en el inventario, que con toda exactitud se ha conformado por orden del señor chantre en fin que efectivamente se copien los papeles que faltan a varias obras y los que están maltratados de los que el mismo señor tiene sacada otra lista que corre por pieza separa.” ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 22 de enero de 1774, fs. 111-111v

<sup>78</sup> Por ejemplo, en 1786 los miembros del cabildo acordaron “que el presente secretario en el día notifique al maestro de capilla, tenga en sí la llave del archivo de música y por el inventario recoja los papeles todos, siendo él responsable a sus faltas.” ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 56, 28 de julio de 1786, f. 49v

asistir a la escoleta,<sup>79</sup> la exigencia de tener a punto la música se determinaba como un asunto de primer orden:

Todo lo que se cantase de nuevo, principalmente en los más solemnes días, debe probarse tantas veces cuantas se juzgare necesario por el maestro, para que todos queden perfectamente instruidos de sus respectivos papeles, y por esta razón las obras que de nuevo se compusieren, se han de dar acabadas con bastante anticipación al día primero en que han de servir, y si algunos músicos necesitaren más tiempo, que el que permite la escoleta, se les deben entregar los papeles para que los estudien en su casa.<sup>80</sup>

Además, en ella aprendían, se ejercitaban y se perfeccionaban en el canto de órgano; practicaban para mejorarse en la voz o en el instrumento, según fuera el caso. Por tanto, la escoleta se dividía en dos momentos: las ordinarias para la enseñanza y perfeccionamiento de los músicos y las extraordinarias de prueba, donde toda la capilla se juntaba para ensayar la música.

El esmero y limpieza que el cabildo exigía en la ejecución de la música, es muestra de cuán importante era la capilla dentro de la estructura cultural del magno recinto, es decir, sin su música no había la solemnidad y ornato debido en las misas y otras funciones, tal como se señala en el siguiente fragmento del año 1758:

que fue domingo de Minerva y tercero del mes, en que se pone el divinísimo, fue vergüenza la misa que se canto y la poca asistencia que hubo de los músicos, no asistiendo ninguno de los instrumentos y que esto pedía remedio, así por el debido culto a su divina majestad, por estar de manifiesto como porque con este motivo

---

<sup>79</sup> A pesar de su carácter obligatorio, hubo quien pidió no asistir a ella; ese fue el caso de Manuel Andreu, el músico solicitó no acudir a la escoleta de los jueves “por ser notoria su aptitud y por hallarse continuamente atareado con la enseñanza de (dos) niños.” El cabildo decidió que únicamente enseñara a sus discípulos y fuera a las sesiones especiales o cuando lo requiriera el maestro de capilla. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib, 45, 2 de marzo de 1762, f. 167v. El mismo argumento esgrimió Joseph Poziello al afirmar que solo acudiría a las pruebas de música porque no necesitaba de perfeccionamiento. Era obvio que para los mejores músicos la escoleta resultaba una carga y no estaban en la mejor disposición “de perder inútilmente su tiempo.” ACCMM, *Actas de cabildo*, lib, 43, 24 de mayo de 1758, f. 225v.

<sup>80</sup> *Tabla, op. cit.*, p. 51. Nada se dejaba a la memoria, por ejemplo, era obligación de los músicos cantar con el breviario abierto para ir leyendo. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 25 de febrero de 1775, f. 293

siempre dichos domingos hay un numeroso concurso del pueblo, que asiste a la misa y a la estación.<sup>81</sup>

En realidad resultaba difícil conservar un nivel de calidad sostenido debido al gran número de celebraciones que se presentaban durante el año, lo que se agravaba con el ausentismo al trabajo. Esto motivó al cantante bajo Joseph Pociello de Fondevila, recién llegado de la Península, a quejarse amargamente ante el cabildo, no sin un dejo de exageración, que “solo en la cuaresma se trabaja más en esta santa iglesia que todo el año entero en las de España.”<sup>82</sup> Lo cierto es que con tal cantidad de celebraciones, la música se encontraba ordenada para hacerla acorde con las diversas fiestas del calendario litúrgico, cuestión que veremos en detalle más adelante.

#### *Vínculos de la capilla con el cabildo*

La dimensión sonora que exigía el culto, hacía que el número de individuos dedicados al ejercicio de la música formara el grupo mayoritario de quienes laboraban en las catedrales. El informe que presentó el cuerpo de capitulares a la Audiencia de México en 1771, da cuenta de los diversos empleos que necesitaba la Catedral de México para su funcionamiento. Se consignaron un total de 81 empleados, conformados de la siguiente manera: doce capellanes de coro, seis acólitos, dos libreros, un apuntador, un substituto de apuntador, un maestro de ceremonias, un ayudante del maestro, un maestro de capilla, dos organistas, dos sochantres, tres asistentes de coro, trece músicos de voz, doce músicos de instrumento, un afinador de órganos, dos fuelleros, un pertiguero, un campanero, un caniculario o perrero, un secretario, un mayordomo, dos contadores, un

---

<sup>81</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 16 de enero de 1758, f. 186

<sup>82</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 11 de septiembre de 1756, f. 25-25v

notario, un portero, un sacristán, dos ayudantes de sacristán, cuatro mozos, dos celadores, un agente, un abogado y un procurador.

En el listado se puede observar que quienes se dedicaban a la música eran un total de 44 individuos, ya que además de los miembros de la capilla, se encontraban los sochantres, los capellanes y asistentes de coro, quienes integraban el llamado *coro de voces gruesas*. La práctica de la música dentro de la Catedral estaba a cargo de dos grupos. Uno, llamado en los documentos como *coro*, estaba destinado a entonar el canto llano o gregoriano. El otro era la capilla de música. Mientras que la capilla se integraba por sacerdotes y laicos,<sup>83</sup> el coro se constituía únicamente por individuos con órdenes sacerdotales o en vías de obtenerlas. Incluso, ambas agrupaciones se asentaban por separado en las nóminas de pago del recinto. Esta investigación solamente se circunscribe al estudio de los miembros de la capilla.

La injerencia del cabildo eclesiástico en las actividades cotidianas de estos hombres rebasaba el ámbito de la vida en catedral, así lo podremos corroborar cuando tratemos con detalle a los integrantes de la capilla de música. El control de los capitulares dentro y fuera de la Catedral se puede palpar en la respuesta que los mismos dieron al virrey Carlos Francisco de Croix, marqués de Croix, en 1771 acerca de los oficios practicados en el recinto:

... sean amobles a la voluntad, por lo que a ninguno de los que sirven se despacha título; con un simple nombramiento se mantienen, reiterándoles cada año en los primeros cabildos para que con el temor de que celando su conducta, se expelan si no cumplen con sus respectivas obligaciones y viven con arreglo que demanda el Divino, y servicio de la iglesia se logre que este sea puntual y con la misma circunspección que se desea. A excepción del número, que en algunos de estos oficios se ha aumentado por el mayor decoro, y por el incremento notorio que han adquirido con el tiempo así el culto divino, como sus funciones y rentas de la

---

<sup>83</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 51, 26 de marzo de 1771, fs. 37-37v.

iglesia, todos los nombramientos son conformes y con puntual arreglamiento a la erección.<sup>84</sup>

La razón para que los oficios no recibieran título sino nombramiento, se fincaba en el manteniendo de un nivel de jerárquico. Resultaba obvio que el capítulo y los músicos no tenían una relación de igualdad. La colegialidad del cabildo, es decir, la capacidad de cohesionarse para mantener una relación entre iguales, creo que encuentra una de sus expresiones en que todos sus individuos contaban con título.<sup>85</sup> Gozar tan solo un nombramiento mantenía a los músicos sometidos al criterio de los capitulares.

La capilla no era un ente totalmente autónomo, por supuesto sus patrones eran los miembros del cabildo. En estas circunstancias, el cuerpo colegiado mantenía ciertos mecanismos para tratar de llevar un control exhaustivo de sus músicos. Como órgano rector de la vida dentro de la catedral, una de las múltiples tareas del cabildo eclesiástico consistía en vigilar, supervisar y controlar el buen desempeño laboral de las personas destinadas al servicio material y espiritual del templo; entre ellas se encontraban los miembros de la capilla de música, cuyo número fue crecido debido a los requerimientos de ornato, esplendor y solemnidad del culto divino catedralicio y a las necesidades compositivas de sus maestros de capilla.

Para el cabildo, el comportamiento de sus ministros y su sumisión, era un asunto primordial para poder conservar el trabajo en la magna institución. El vivir según las reglas de Dios (llevar una vida ética y moral) y de la Iglesia (asistir a misa, comulgar, etc) significaba encajar en un molde. Los capitulares esperaban que cada individuo que trabajaba en la catedral se ajustara a ese molde como

---

<sup>84</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 51, 26 de marzo de 1771, fs. 35v-36

<sup>85</sup> Mazín, *El cabildo catedral... op. cit.*, p. 34-35

ejemplo de quien sirve al y vive del culto divino. Esto es lo que hemos denominado “modelo de buen cristiano”.

Seguir el modelo dentro y fuera de la catedral fue un aspecto fundamental, en ocasiones aún más importante que su desempeño y eficacia en el trabajo. Por tal motivo, causaba estupor entre los miembros de cabildo “la relajación con que viven varios de los músicos faltando en el todo a sus ministerios y causando escándalo con sus vicios.”<sup>86</sup> Una vida llena de rectitud, la imagen teorizada que se esperaba de los servidores de la catedral, resultaba incompatible y era inaceptable con muchas de las experiencias de vida de los músicos. Con esta situación tendrían que lidiar los capitulares mientras funcionó la capilla de música.

Todas las peticiones y problemáticas de los músicos se trataban y resolvían, entre otros asuntos, cuando sesionaba el cabildo en pleno; aunque era el chantre quien tenía la encomienda de atender personalmente los problemas de los músicos para informar al resto de los capitulares y que éstos en conjunto tomaran sus providencias. Sólo en ocasiones extraordinarias se designaba a otro miembro del cabildo como podía ser el deán, el maestrescuela o algún canónigo o que se formara una junta con varios miembros del cabildo.<sup>87</sup>

Aunque en sus orígenes el chantre tenía por tarea cantar delante del facistol, enseñar el canto y dirigir todo lo concerniente al mismo en el coro, con los años esta tarea pasó a manos del sochantre<sup>88</sup>, y la chantría se utilizó solo para cuestiones

---

<sup>86</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 26 de junio de 1757, fs. 131-131v

<sup>87</sup> Ver capítulo 5

<sup>88</sup> En el periodo que estudiamos la catedral contó con dos y, ocasiones, hasta tres sochantres para el servicio del coro. Cuando el cabildo dictamino sobre la pretensión de Vicente Santos para la plaza de sochantre concluyó: “que no es conveniente el asignar dicha plaza de sochantre pues entonces habrá cuatro cuando la erección no dispone que haya más que dos y el haber electo por tercero a don Miguel Verón y Galindo fue por el motivo de su particular voz” ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 8 de junio de 1759, f. 32v



político administrativas y de gobierno, más que musicales.<sup>89</sup> Su deber fundamental con respecto a la música y los músicos quedó esbozado desde el siglo XVI en uno de los artículos de los Estatutos de la Catedral de México, donde se observaba que debía “corregir (...) 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 la obligación del obedecerle reverentemente...”<sup>90</sup>

Durante nuestro periodo de estudio, 1750-1791, nos encontramos con que hubo 11 chantres. De ellos 5 eran canónigos y 6 tesoreros al tomar posesión de la dignidad. Posteriormente, al dejar la chantría, 7 fueron promovidos al arcedeanato, mientras que 1 ascendió al deanato y 3 fallecieron en el cargo. El tiempo que los chantres permanecieron en su puesto fue de entre 2 y 6 años.<sup>91</sup>

Las obligaciones del chantre con respecto al cuidado y mantenimiento de la capilla de música, se pueden encontrar en los documentos despachados por el cabildo. Generalmente se ocupaba de resolver problemas administrativos como mandar a hacer los libros de coro, organizar el inventario de los papeles de música y su compra;<sup>92</sup> también se enfrentaba con asuntos laborales acerca del comportamiento, asistencia, posibles fraudes, faltas y ausencias, aumentos de salario de los músicos;<sup>93</sup> ordenar la música que se debía ejecutar en solemnidades principales como la Semana Santa,<sup>94</sup> etc.

---

<sup>89</sup> Tales deberes también se encontraban expresados en la Erección de la catedral de México. *Concilio III. Erección...*, *op. cit.*, p. XXI.

<sup>90</sup> *Concilio III. Estatutos...*, *op. cit.*, p. LIV

<sup>91</sup> Ver apéndice 4

<sup>92</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 11 de julio de 1758, f. 242v; lib. 51, 7 de diciembre de 1772, fs. 276-277

<sup>93</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 47, 09 de octubre de 1765, f. 64v; lib. 49, 06 de diciembre de 1768, fs. 186-186v; lib. 51, 21 de junio de 1771, fs. 186-186v

<sup>94</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 5, 11 de abril de 1791, f.s. 147-147v

Cuando un clérigo tomaba posesión de la dignidad, se generaban buenas expectativas para diseñar planes que lograran un cambio en la actitud del grupo. Así lo expresó en 1768 el chantre Juan Ignacio de la Rocha, quien informaba al cabildo que “puse mi atención en ver cómo se remediaba el desorden que se ha experimentado en la capilla.”<sup>95</sup> Su vínculo con los músicos era de índole personal, ya que se tenía que entrevistar y tratar los asuntos que se requirieran en el seno de la capilla, ya fuera con cada individuo o de manera grupal. Empero, el trato diario con los músicos tendía a generar relaciones de convivencia que truncaban cualquier buena intención y causaban en el chantre una incapacidad para resolver por sí sólo todas las problemáticas del grupo. En los informes de algunos chantres, podemos observar el hastío que sentían por esta labor ingrata e imposible de cumplir a cabalidad con gente tan taimada como eran los músicos. En 1775 el chantre Luis de Torres Tuñón se quejaba de las reiteradas molestias que le ocasionaban los músicos con sus embustes y reproches. En 1778, el mismo chantre Torres Tuñón de plano se quejó ante el cabildo de “que ya lo tenían aburrido.”<sup>96</sup>

Cada chantre con su modo y su genio tuvo diferente forma de enfrentar las situaciones que la capilla le presentaba, algunos con gran tolerancia habían ganado la obediencia de los músicos “y solamente con el respetuoso nombre del señor chantre, todo se remediaba y todos callaban.”<sup>97</sup> Mientras que otros mostraban franco repudio, al grado de no tener ningún tipo de contacto con la capilla.

En efecto, ante los ojos de la capilla, los chantres se podían tornar lo mismo en personajes tolerantes y comprensivos que en intransigentes y arbitrarios. La

---

<sup>95</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 49, 1 de octubre de 1768, f. 146v; lib. 51, 1 de febrero de 1772, f. 162v

<sup>96</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 53, 3 de octubre de 1775, f. 82; lib. 54, 14 de enero de 1778, f. 29

<sup>97</sup> Juan Bautista del Águila llamaba al chantre Ignacio de la Rocha como su jefe: “no se jactarán todos ni menos se atreverán a decir como públicamente que difícilmente encontrará la capilla otro chantre como el señor Rocha, tan bueno, benigno y amigo de hacer bien a los músicos súbditos.” Los miembros del cabildo no tomaron a bien el título que el músico daba al chantre porque el capítulo en pleno era patrono de los músicos. ACCMM, *Acuerdos de Cabildo*, leg. 4, sf., (1769)

buena relación de los chantres con la capilla se fundamentaba en la empatía que lograban ambas partes, esto generaba que algunos fueran queridos mientras que otros resultaran inaguantables. Es común que a través de las actas se pueda observar cómo el cabildo destacaba los esfuerzos del chantre por lograr la unidad y el orden en la capilla:

... le pareció a su señoría por necesario, para que se aquietasen, el que se conviniese en perdonarse unos a otros los daños, fraudes y perjuicios que se habían hecho, pero con la protesta de que todo el desorden cesase, y se observasen con todo rigor las constituciones y tabla firmada y había de seguirse como dicen vida nueva, lo que todos prometieron.<sup>98</sup>

Aunque debemos recordar que las actas eran documentos oficiales generados por la propia autoridad, donde era obvio que el papel del chantre sería valorado como el de un paladín que solo recibía “excusas y molestias” de los músicos. No había fracaso en los planes, lo que se generaba era una mala conciencia de los destinatarios para quienes se habían ideado estas disposiciones y por consiguiente eran los culpables de su inoperancia.

que era bastante desgracia del chantre [Ignacio Cevallos Villaguitirre], el verse en la precisión de satisfacer, hasta con testigos (...) sus acciones, cuando estas, y su arreglamiento a lo perteneciente a su dignidad eran bien notorias, y las muchas desazones, costos y desabrimientos que le habían traído; y que no obstante estaba resignado a obedecer en todo a este venerable cabildo, aunque le mandasen barrer la iglesia, pero que le era debido mantener el honor de su prebenda.<sup>99</sup>

Para que el chantre pudiera resolver las cuestiones tocantes a la capilla de música era necesario que el cabildo dictaminara el asunto por medio de una votación. Aunque en asuntos no espinosos tenía carta abierta y respaldo para tomar decisiones por cuenta propia, en ocasiones no todo el capítulo estaba de acuerdo con el dictamen final. Cuando el cabildo mandó a Gregorio Panseco hacer examen y certificación de la aptitud del violinista Gabriel de Córdoba, el primero

---

<sup>98</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 53, 3 de octubre de 1775, f. 82v

<sup>99</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 44, 3 de mayo de 1759, f. 22

se excusó con el chantre Fernando Ortiz Cortés argumentando que esa diligencia le correspondía al maestro de capilla, ya que sabía más del asunto porque componía la música para las voces y los instrumentos. El chantre Ortiz condescendió y ordenó a Ignacio Jerusalem la diligencia. Esta actitud inconformó a ciertos capitulares, pues: “una vez que estaba mandado por el venerable cabildo, que lo examinase Panseco, cuando este se excusó debió darse cuenta, para que juzgase sobre los motivos si eran o no suficientes y determinase y no que el señor chantre lo admitiese y por sí resolviese...”<sup>100</sup>

El chantre fue el hilo conductor entre el cabildo y la capilla, en ocasiones fungió como administrador, impartidor de justicia, consejero, espía, pero sobre todo, fue el personaje que trataba de llevar a cabo el cumplimiento del rol social y espiritual que el cabildo catedral esperaba de los empleados que trabajaban a su servicio. Hace falta un estudio detallado de la chantría, pero al hacer una lectura de las Actas de Cabildo da la impresión de que en ocasiones fue una dignidad difícil ejercer, sobre todo porque el contacto con los músicos hacía que muchos clérigos perdieran rápidamente la paciencia. Los chantres ejercían un control sobre la capilla y, para bien o para mal, su presencia era necesaria para el buen desempeño de los músicos. Uno de los periodos con más desacatos de los miembros de la capilla, como veremos, coincide con el tiempo en que estuvo vacante la dignidad por la muerte de Luis Antonio de Torres el 29 de octubre de 1756 y hasta la llegada de Ignacio Cevallos Villaguitirre el 13 de marzo 1758.

Para llevar el control de los recursos humanos de la capilla de música, una de las tareas del chantre en turno era mandar elaborar un escrito llamado “plan de la capilla”, donde se asentaba el nombre de cada músico, sus respectivas rentas y,

---

<sup>100</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib, 47, 23 de enero de 1765, f. 72v. Otros ejemplos donde el cabildo condesciende con el chantre, ACCMM, *Actas de cabildo*, lib, 51, 21 de junio de 1771, fs. 66-66v; lib, 54, 14 de mayo de 1779, fs. 143v-144

en algunas ocasiones, su fecha de ingreso, estado de salud, sus asistencias y obligaciones. Estos documentos son interesantes porque encontramos información acerca de referencias personales y laborales que los capitulares utilizaban cuando se presentaba algún problema con algún integrante de la capilla cuyo historial tenía que ser consultado para tomar alguna decisión en torno a su situación. También para ver qué plazas se encontraban vacantes o las necesidades de personal, y proceder a la contratación de nuevos músicos. Asimismo se puede identificar el número siempre variable de individuos que compusieron la capilla. Por ejemplo, el plan hecho en 1785, por el chantre Leonardo Terralla, consignaba un total de 27 músicos; mientras que otros de fines del siglo XVIII y principios del XIX contemplaban 35.<sup>101</sup>

El cabildo se preocupaba por tener número fijo y estable de músicos para evitar el exceso de un solo instrumento o de una sola voz, el caso más recurrente era el de los violinistas; para limitar la cantidad de peticiones de ingreso y, sobre todo, el incremento de las rentas de la capilla que, según ellos, gravaba en demasía las erogaciones de la fábrica espiritual,<sup>102</sup>

... hubo distintos pareceres, aunque sustancialmente se adoptó la proposición diciéndose, que si se quería poner una capilla de música completa, no sólo no ahorraría la fábrica sino que gastaría con mucho exceso más de lo que gasta ahora en los músicos, a lo que dijo el señor chantre, que su pensamiento no era que se pusiese una capilla como la del Rey o como la del Papa, pues bien conocía que esto era imposible, sino que con los que hay actualmente se hiciese un arreglo de voces e instrumentos para que si faltasen algunos se admitiesen otros, y si sobraban se fuesen suprimiendo, como podía suceder con los violines, pues como dijo uno de los señores, había en la capilla diez violinistas...<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> ACCMM, *Correspondencia, leg. 18, s/f, (1771)*. Archivo Histórico del Arzobispado de México (en adelante AHAM), *Cabildo*, caja 188, exp. 35, s/f, (1785); caja 145, exp. 34, s/f, (1703-1804). Otros planes del siglo XIX, AHAM, *Cabildo*, caja 158, exp. 8, s/f, (1805)

<sup>102</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 46, 27 de julio de 1764, fs. 275v-276v; lib. 55, 11 de enero de 1782, f. 15.

<sup>103</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 55, 11 de enero de 1782, fs. 15

La manera cómo el cabildo trató de reacomodar a sus músicos para darle mayor funcionalidad a la capilla de música, debido a las circunstancias económicas del momento, no sólo obedece a un síntoma de escasez de efectivo, también forma parte del sistema de tradiciones que se fueron adosando a la estructura jerárquica de la catedral. En este caso, y como en teoría debía ocurrir siempre, no era el conjunto de músicos quien organizaba y definía la forma en que debía conducirse su organización, sino el cabildo como rector de lo que, por experiencia adquirida, debía y no debía ser viable para el funcionamiento de la maquinaria catedralicia. Lo que predomina es la costumbre, lo que siempre se ha hecho, aquí las innovaciones son siempre peligrosas porque lo que se sigue con uno debe aplicarse a los demás, es decir, lo nuevo siempre trastorna el orden ancestral.<sup>104</sup>

La existencia de la capilla como parte integral de la catedral es expresada en la tradición fundacional de la misma. Los Estatutos no hacen más que reformular legalmente la “experiencia cotidiana” tocante a la práctica de la música sagrada.<sup>105</sup> El cabildo sistematiza los principios del ejercicio de la capilla y devenga en su maestro el cumplimiento cabal de sus deberes. Algunos de estos principios ordenadores, como por ejemplo, lo que se debe cantar, cuándo se debe cantar, cuándo se debe tener escoleta, por qué motivo se aplican las multas, etc, se pueden historiar a lo largo del periodo virreinal. Otros criterios se fueron estableciendo a medida que la estructura de la capilla se hacía más compleja, algunos quedaron como reglas no escritas cuya herencia se transmitía entre las diversas generaciones de músicos, por ejemplo, la costumbre de ayudar con parte de las obvenciones a los músicos enfermos. En este acto encontramos las relaciones de solidaridad que salen de los parámetros establecidos por el cabildo.

---

<sup>104</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 50, 18 de agosto de 1769, fs. 46v-47

<sup>105</sup> *Concilio, Estatutos, op.cit.*, p. LXXXV-LXXX

La permanencia y trascendencia del grupo hizo que se constituyera en un elemento asociado al devenir de la catedral. Esto permitió a los músicos construir y consolidar una serie prácticas laborales, culturales y sociales que se gestaron dentro de la tradición capitular, en concordancia con el mismo, pero no siempre adecuándose al ideal personal, grupal y social que buscaba el cuerpo colegiado para que se gobernaran sus empleados.

La continuidad de los principios ordenadores, tanto del cabildo como de la capilla, fueron expresión y reflejo de dos visiones del mundo, una central y hegemónica, la del capítulo, y otra periférica y semioculta, la de los músicos. Entender ambas nos lleva a excavar en la estructura más profunda de la capilla, la que parte del análisis de su composición humana.

Los cambios y permanencias en las prácticas laborales, sociales y culturales de los músicos se hacen perceptibles cuando se estudian a través de etapas, cuya periodización se construye por medio de líneas de análisis tanto de las transformaciones internas del grupo como de los cambios sociales que lo afectaron de manera directa o indirecta. A lo largo de los siguientes capítulos trataremos de hacer patentes las diversas aristas del quehacer de la capilla, el cual se puede rastrear con mayor claridad en el periodo 1750-1791.

## 2. Ilustración, liturgia y música en la segunda mitad del siglo XVIII

La Ilustración debe entenderse como una serie de corrientes diversas de pensamiento puestas bajo la lupa de la razón, por tal motivo, no debe extrañarnos que durante el “Siglo de las Luces” algunos Estados europeos alentaran “el escrutinio práctico y crítico de las estructuras institucionales y procedimentales de la iglesia”, aunque tolerando las creencias religiosas y espirituales de los fieles.<sup>1</sup> La institución eclesiástica se encontró en tela de juicio por causa del poder material que había adquirido y no por su impronta en las conciencias de las personas.

En la España ilustrada, la crítica en torno al control y privilegios económicos y sociales de la Iglesia fue uno de los principales puntos del programa reformista de los Borbones. Mediante la implementación de la política regalista se pretendió que el poder real se inmiscuyera aún más en asuntos tocantes al dominio eclesiástico, es decir, “que el rey tenía facultades para intervenir en los asuntos temporales relacionados con la iglesia”.<sup>2</sup> El regalismo español pretendía minar la fuerza material y social de la iglesia, atacando su inmunidad o fuero y evitando la acumulación de bienes y riquezas. El regalismo español defendía su posición de extenderse a los asuntos de orden eclesiástico, no como una mera intromisión en las cuestiones del clero, sino por ser un derecho emanado del “propio poder real”.<sup>3</sup>

En España, religión e ilustración no se contraponían porque no cambiaban la esencia de las creencias y prácticas católicas. Por tal motivo, muchos miembros de la iglesia no fueron contrarios a las ideas ilustradas.<sup>4</sup> A este sector del clero se le definió como jansenista, aunque poco tenían que ver con las tensiones teológicas

---

<sup>1</sup> Thomas Munck, *Historia social de la Ilustración*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001, p. 15-17, 200

<sup>2</sup> Cristina Gómez, *El alto clero poblano y la revolución de independencia, 1808-1821*, México, FFyL/UNAM, 1997, p. 29

<sup>3</sup> Teófanos Egido “El regalismo y las relaciones Iglesia-Estado en el siglo XVIII”, en *Historia de la Iglesia en España IV*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1979, p. 139

<sup>4</sup> Egido, *op. cit.*, p 24



entre los jesuitas y jansenistas franceses, no se puede negar cierta impronta sobre los ibéricos.<sup>5</sup> Antonio Mestre ha definido al jansenismo español en los siguientes términos:

La calificación de jansenistas se aplicaba, en primer lugar, a los que, defendiendo los derechos episcopales, se declaraban conciliaristas, negaban la infalibilidad del papa, limitaban el centralismo disciplinar de Roma o reducían la potestad eclesiástica al campo espiritual. Por otra parte, se calificaba también de jansenistas a los que estudiaban la disciplina antigua, defendían una moral rigorista o se oponían a los jesuitas.<sup>6</sup>

Los jansenistas españoles abogaban por una moral más rígida apoyada en la teología patristica<sup>7</sup>, una mayor independencia del clero local sobre las decisiones del papado y la eliminación de las costumbres supersticiosas. En estos puntos hubo coincidencia con las ideas de los funcionarios regalistas.<sup>8</sup> Todo ello se encontraba en concordancia con la tradición regalista del rey católico sustentada en las dos potestades. En fin, el jansenismo español resultó ser “un modo de entender la acción política y pastoral”, jamás se pusieron en tela de juicio los dogmas del catolicismo, su impronta se observa en las secuelas que tuvo sobre la sociedad peninsular.<sup>9</sup>

Un sector importante tanto del clero secular ibérico, con algunos prelados a la cabeza, respaldaron al regalismo, si bien en muchos casos más por motivaciones particulares que por coincidir con sus postulados. No obstante, “el reclutamiento de

---

<sup>5</sup> David Brading “El jansenismo español y la caída de la monarquía católica en México”, en *Las interpretaciones del siglo XVIII mexicano. El impacto de las reformas borbónicas*, México, Ed. Nueva Imagen, 1992, p. 199-200.

<sup>6</sup> Antonio Mestre Sanchis “Religión y cultura en el siglo XVIII”, en *Historia de la Iglesia*, op. cit., p. 646

<sup>7</sup> La teología patristica pretende llegar al entendimiento del pensamiento de los padres de la Iglesia, para hacer suyos los misterios de la fe que ellos lograron.

<sup>8</sup> Andrea J. Smitd, “Piedad e ilustración en relación armónica. Josep Climent i Avinent, obispo de Barcelona, 1766-1775”, en *Manuscrits*, no. 20, 2002, p. 92

<sup>9</sup> F.J. Lasपालas. “La Iglesia y la Educación”, en Buenaventura Delgado Criado. *Historia de la educación en España y América. La Educación en la España Moderna (siglos XVI-XVIII)*, vol. 2, España, Ediciones Morata/Fundación Santa María, 1994, p. 688

los obispos y de los superiores generales estuvo casi perfectamente controlado en beneficio de los adictos a las regalías”.<sup>10</sup>

En la España del dieciocho, la corriente reformista estuvo compuesta por un selecto grupo de eclesiásticos, entre cuyos miembros más influyentes se encontraba Felipe Bertrán y Casanova, obispo de Salamanca, y Joseph Climent y Avinent, obispo de Barcelona. Bertrán abogaba por “un cristianismo compatible con la razón ilustrada y de un humanismo cristiano que se preocupa de problemas reales y concretos.”<sup>11</sup> Climent insistía en un retorno a la Iglesia primitiva como medio para acceder a “las virtudes de la austeridad y la caridad cristiana”. Además pretendía una mayor libertad jurisdiccional de las iglesias locales. La postura de Climent con relación a su independencia de Roma fue vista con buenos ojos por los regalistas españoles, no así su postura en torno al regreso a la iglesia de los primeros años del cristianismo.<sup>12</sup>

A pesar de las contradicciones entre funcionarios ilustrados y clérigos reformistas, ambas partes establecieron una conexión pues se necesitaban para alcanzar los fines que perseguía cada grupo. Por un lado, la reforma eclesiástica fue apoyada por el aparato estatal del rey Carlos III, mientras que los regalistas recibieron el aval de un grupo de clérigos para inmiscuirse en terrenos que aparentemente concernían sólo a los eclesiásticos.<sup>13</sup>

Las ideas de la ilustración en el pensamiento católico español de la segunda mitad del siglo XVIII, fueron el resultado de una combinación entre “demandas religiosas, tendencias modernizadoras e intereses económicos” claramente

---

<sup>10</sup> *Idem*, p. 141

<sup>11</sup> Fidel Javier Solsona Benages: “La teología pastoral en la España de la Ilustración: El obispo Felipe Bertrán y Casanova (1704-1783), Castellón, 1986

<sup>12</sup> Smith, *op. cit.*, p. 94-96

<sup>13</sup> William J. Callahan, *Iglesia, poder y sociedad en España, 1750-1874*, Madrid, Nerea, 1989, p. 73-76

perseguidos.<sup>14</sup> Un sector del alto clero secular se afianzó del regalismo en aras de consolidar su reforma eclesiástica, y éste, a su vez, trató apoyarse en un amplio sector de la Iglesia en su intento por tener un mayor control económico sobre los bienes eclesiásticos.

La Nueva España no fue ajena a este ambiente de crítica sobre los privilegios y el poder tradicional de la alta jerarquía católica que calaba hondo en los Estados ilustrados europeos. A pesar de que en el virreinato el regalismo atacó la base económica de la Iglesia, principalmente en lo tocante a la recaudación del diezmo y las capellanías y obras pías, la ideología también tuvo sus partidarios dentro del alto clero, cuyo pensamiento se encontraba impregnado por el jansenismo español. Se trataba de obispos llegados directamente de la corte española; cuyos principales promotores fueron el arzobispo de México, Francisco Antonio de Lorenzana y el obispo de Puebla, Francisco Fabián y Fuero. Los nuevos preladados se encontraban sujetos a los designios regalistas de la Corona y llegaron a la Nueva España para tratar de implementar “una reforma espiritual y un programa de índole social de inspiración ilustrada”<sup>15</sup>

Las ideas del jansenismo español se dejaron sentir durante las sesiones y acuerdos del Cuarto Concilio Provincial Mexicano de 1771, tablado donde se vislumbró con mayor claridad la crisis “entre las potestades temporal y espiritual”, en un intento por someter de manera absoluta al clero diocesano a la voluntad del soberano.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Auge, *op. cit.*, p.231; Hebert Jadin, *Manual de historia de la Iglesia*, vol. VI, Barcelona, Editorial Heder, 1978, p. 786-787; José V. González Valle, “Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800”, en *La música en España en el siglo XVIII*, España, Cambridge University Press, 2000, p. 69-71; Heribert Smolinsky, *Historia de la liturgia moderna*, Barcelona, Editorial Herder, 1995, p. 196-197, 201

<sup>15</sup> Oscar Mazín *Una jerarquía hispánica, los obispos de la Nueva España*, p. 12-14, [En prensa]

<sup>16</sup> Brading, *op. cit.*, p. 199, Mazín, *Una jerarquía hispánica, op. cit.*, p.12-14

Como subsidiaria de la iglesia metropolitana, la novohispana tomó un camino similar en torno al movimiento reformista de la Iglesia. Sobre todo si tomamos en cuenta que el clero americano no movía un dedo sin la voluntad del rey. Los prelados novohispanos “además de apoyar las tendencias renovadoras dentro de la Iglesia, trataron de darle a ésta una proyección externa más social y filantrópica”.<sup>17</sup> Al mismo tiempo se apoyaron en el gobierno virreinal en su intento de eliminar la religiosidad y las procesiones populares,<sup>18</sup> consideradas como excesos oscurantistas del pueblo. Cabría preguntarse, si las reformas trataron de impactar sobre todo en lo económico y administrativo de la estructura eclesial, ¿cuál fue la huella que dejaron las ideas ilustradas en otros componentes de la Iglesia como el culto litúrgico? ¿qué cambios se operaron en él? y, ¿cómo éstos influyeron en la música de la época y su práctica?

#### *El culto litúrgico bajo las ideas ilustradas*

Se entiende por culto al “conjunto fijo y ordenado de normas por el cual se halla organizada la religión exterior.”<sup>19</sup> Dentro de ese conjunto de normas se encuentra el campo de la acción litúrgica. Según la *Enciclopedia de la Religión Católica*, la liturgia es:

[el] conjunto de cosas [substancias materiales como el agua, el pan, las imágenes, las vestiduras, los instrumentos músicos, etc.], palabras [formulario oral que se sigue en las oraciones] y acciones [ceremonias como la señal de la cruz, genuflexiones, el canto, etc.] establecidas y ejercidas legitimante en la iglesia católica para tributar culto público a Dios y para santificar a los hombres.<sup>20</sup>

En este sentido, la Iglesia católica ha desarrollado una serie de fórmulas litúrgicas (oraciones, actos y ceremonias), que utilizadas sistemáticamente han

---

<sup>17</sup> Enrique Florescano y Margarita Menegus, “La época de las Reformas Borbónicas”, en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2007, p. 427

<sup>18</sup> Brading, *op. cit.*, p. 200-201

<sup>19</sup> Mario Righetti. *Historia de la Iglesia. I*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955, p. 4

<sup>20</sup> *Enciclopedia, op. cit.*, p. 1359

conformado el culto público y oficial del catolicismo.<sup>21</sup> Aunque la liturgia de la Iglesia Católica es substancialmente un asunto espiritual, existe un elemento concreto conformado por los objetos materiales, ceremoniales, fórmulas, música, signos y gestos, utilizados durante el desarrollo de los diversos ritos que practican todos aquellos bautizados (ministros y fieles) que forman parte del cuerpo místico de Jesucristo (la iglesia militante).<sup>22</sup> Sólo la Iglesia es depositaria de la autoridad para regular, añadir o modificar cualquiera de sus componentes.<sup>23</sup>

Las bases de la liturgia oficial practicadas durante el siglo XVIII habían sido establecidas desde los días del Concilio de Trento en un afán por lograr la unidad litúrgica en todo el orbe católico.<sup>24</sup> Pocas fueron las regiones donde no se estableció la liturgia tridentina, por ejemplo, en Francia se adoptó hasta la segunda mitad del siglo XIX.<sup>25</sup>

La influencia del pensamiento ilustrado en la liturgia católica, se orientó hacia la utilidad práctica del culto público y oficial.<sup>26</sup> Hubo un intento por encauzar el culto hacia la pastoral; hacerlo accesible, comprensible, racional y didáctico, que invitara a los fieles a llevar una vida moral y virtuosa fundamentada en valores religiosos, con el afán de demostrar que la Iglesia era un instrumento útil para la sociedad. Con este nuevo impulso, también se intentó eliminar aquello que no se consideraba bien fundamentado en la racionalidad, tal era el caso de la religiosidad popular, la piedad cargada de supersticiones y las devociones exageradas.

En general, el objetivo práctico y pastoral de la reforma eclesiástica intentaba que la religión discurriera a nivel individual, abogaba por un

---

<sup>21</sup> *Idem.*

<sup>22</sup> *Idem*

<sup>23</sup> Righetti, *op. cit.*, p. 9-10

<sup>24</sup> Jadin, *op. cit.*, p. 778-779

<sup>25</sup> Auge, *op. cit.*, p. 231-232

<sup>26</sup> *Idem*

acercamiento a las “verdades de la fe” y la adopción de una liturgia sencilla.<sup>27</sup> No obstante, la reforma eclesiástica no tuvo los alcances para renovar a todo el orbe católico, porque para muchos fieles la religión no era una práctica racional sino emocional, es decir, la exaltación de los sentidos por medio de los aspectos visibles del culto: las magnas procesiones, la magnificencia de los templos o la espectacularidad de la música. Mientras que para el bajo pueblo fue una mezcla de fe oficial y creencias populares.<sup>28</sup>

En este sentido, la Iglesia española no dedicó el grueso de sus recursos al trabajo pastoral, éstos fueron canalizados al llamado “esplendor del culto”. El boato de las grandes celebraciones litúrgicas fue justificado por el clero porque se entendía “como elocuente testimonio del poder y majestad de Dios.”<sup>29</sup> La derrama de caudales benefició a las capillas de música de las catedrales como parte de ese “esplendor del culto”, como veremos más adelante para el caso novohispano.

Tanto la Iglesia española como la novohispana dieron un fuerte impulso al “esplendor del culto”, con ello se dio una continuidad al uso de la música litúrgica y a quienes se encargaban de realizar esta labor. Sin embargo, lo anterior trajo como resultado que algunos funcionarios ilustrados tuvieran opiniones divergentes en lo tocante al uso de la música en los templos. Veamos algunos ejemplos.

#### *Los funcionarios ilustrados y la música litúrgica*

En España se manifestaron dos tendencias en cuanto al uso de la música litúrgica. Un sector de los ilustrados españoles pensaba que la Iglesia hacía un gasto excesivo en música. Según Antonio Ponz, secretario de la Academia de San

---

<sup>27</sup> Callaham, *op. cit.*, p. 74-75

<sup>28</sup> *Idem.*, p. 76

<sup>29</sup> *Idem.* p. 61-64

Fernando, la sagrada institución realizaba un gasto suntuario en una actividad pasajera. Ya hablábamos de que grandes caudales eclesiásticos se destinaron al “esplendor del culto”, no es raro entonces que Ponz critique este dispendio en música que, según su percepción, no siempre era apropiada para el culto.<sup>30</sup> Por su parte, el poeta Luis de Arroyal en sus críticas a la actuación de la iglesia, condenaba el exceso de música y músicos mientras que otros aspectos como la pastoral y la caridad estaban en total abandono.<sup>31</sup>

Otro grupo, donde se encontraban teóricos como Benito Jerónimo Feijoo y Francisco Valls, tenía una concepción diferente de la música litúrgica. En ambos hay un sentido de salvaguardar el estilo español, como símbolo de identidad nacional, frente al estilo italiano que predominaba tanto en la música religiosa como en la profana. Feijoo, con una tendencia más acentuada que Valls, considera que la música española era superior a la italiana.<sup>32</sup>

Tanto Valls como Feijoo defendían el uso del estilo español porque lo consideraban adecuado para el uso del templo, mientras que el estilo italiano se tomaba como propio para el teatro. Aunque ambos rechazaban el dramatismo y teatralidad del estilo italiano, en Feijoo hay una marcada tendencia moralista, ya que pensaba “que la música de teatro induce al vicio, a la relajación y afeminación de los costumbres.” Valls se limitaba a afirmar que no era adecuada para la Iglesia. Resulta importante constatar como ambos ideólogos vinculaban la sonoridad sagrada con el concepto de nación española. Es decir, en el rechazo a lo extranjero se encontraba la justificación de lo propio como medida de unidad pero además con un sustento en lo sagrado.<sup>33</sup> Las diversas posturas de los funcionarios

---

<sup>30</sup> Antonio Gallego, *La música en tiempos de Carlos III*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 42-44

<sup>31</sup> *Idem.*, p. 47-49

<sup>32</sup> Raúl Angulo Díaz, “Música española y música sagrada”, en *El Catoblepas*, no. 20, octubre de 2003, p. 9

<sup>33</sup> *Idem.*

ilustrados españoles deben entenderse como un problema de mayor o menor secularización.

En Nueva España, sin embargo, al parecer hay un silencio en materia musical. No se levantan voces como sucedía en la Metrópoli. Ningún ilustrado, llámese funcionario o ideólogo, vertió tinta para opinar sobre el número de músicos o acerca de la importancia de la música eclesiástica. Todo es más pragmático, lo que interesa es que se cumpla a cabalidad el “esplendor del culto”.

Hasta ahora, el único comentario al respecto lo encontramos en la sesión de cabildo del 29 de agosto de 1760, donde se escribió acerca de las quejas expresadas por el virrey Francisco Cajigal de la Vega, los oidores y tribunales, debido al excesivo tiempo de las celebraciones efectuados los días la jura de Carlos III, la fiesta de San Pedro y de la Asunción de Nuestra Señora. Alegaban que las funciones se hacían intolerables, sobre todo para las personas mayores y enfermas, porque entre “la pavía del coro y la variedad y difusión de la música e instrumentos” alcanzaban entre tres o cuatro horas de duración, lo que hacía perder la devoción a cualquiera.

En lo tocante a la música los capitulares afirmaban que:

Estas nuevas composiciones de música necesitaban de mucho tiempo pues había gloria que pasaba de media hora, y credo de tres cuartos, y que para no quitar la atención y devoción convendría el solicitar [al maestro de capilla] que sin faltar al rito se acortasen, pues era cierto que estas últimas habían sido inaguantables.

El cabildo, en concordancia con lo expuesto por el chanre Ignacio Cevallos, resolvió que el canto de la tercia y los sermones no pasaran de media hora, mientras que en lo tocante a la música se acordó que se tocara con un “compás más acelerado”.<sup>34</sup> En años posteriores no se volverá a hablar sobre el tema. Como veremos en detalle en el capítulo 7, algunos virreyes se interesaron por los

---

<sup>34</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 29 de agosto de 1760, f. 200v-201v



músicos, pero únicamente en la medida en que éstos pedían la intervención del funcionario en sus problemas con el cabildo.

En realidad los funcionarios ilustrados sólo se refieren a ciertos aspectos periféricos de la música: si es excesiva la música o los músicos en los templos, si es adecuada para la iglesia, si provoca una identidad o si es demasiado su tiempo en las celebraciones. Para ver un aspecto medular inserto en la larga duración debemos acercarnos a la relación entre la música sacra con esa música que se adosó a la liturgia y sonorizó los templos en la segunda mitad del siglo XVIII.

#### *Tendencias e innovaciones estético-musicales del siglo XVIII*

Como instrumento subordinado al rito litúrgico, pero trascendente en celebraciones tales como la misa, la música ejecutada en la iglesias también experimentó el influjo de las ideas ilustradas, que le imprimieron un sello distintivo definido “por la edificación moral y la virtud, y por la subjetividad del sentimiento que aceptaba, por un lado, las nuevas formas creadas dentro de la experiencia racional y, por otro, las diversas corrientes de desarrollo artístico en sus diferentes formas y estímulos.”<sup>35</sup> En este periodo la música presenta un carácter orgánico, donde todos sus elementos se estructuran y forman parte de un conjunto armónico.<sup>36</sup> Todo sustentado en la idea de racionalidad del pensamiento ilustrado.

En cuanto a las particularidades de la música que se ejecutaba en los templos encontramos que:

- Los compositores privilegiaron un estilo cuyo contenido se fusionó con el lenguaje polifónico antiguo y los textos litúrgicos tradicionales.

---

<sup>35</sup> González Valle, *op. cit.*, p. 71

<sup>36</sup> Agradezco las amables y siempre atinadas sugerencias de Aurelio Tello para la conformación de este apartado.

- Se generó un proceso de italianización tanto en la composición como en la ejecución de obras.
- Hay una coexistencia de modos musicales: el estilo galante, la ópera italiana, las reminiscencias del barroco y los elementos originales del clasicismo.
- Se incorporó el sistema tonal y se adoptaron los instrumentos de moda en Europa.
- En el estilo, cada instrumento tiene su voz propia en un continuo diálogo y acompañamiento con quienes cantan. Empero, las florituras vocales son privilegiadas por encima de los instrumentos.

Es precisamente en el uso privilegiado de las *palabras* donde encontramos el nexo más importante de la música con las reformas litúrgicas de la segunda mitad del siglo XVIII. Para entender esta simbiosis debemos detenernos de manera breve en el origen y la sustancia de la música sacra.

El término música sacra fue acuñado durante la Alta Edad Media. En sí no es una corriente musical, sino forma de evangelización a través de la voz y el sonido de instrumentos. En la religión católica, la música sacra (canto eclesiástico, música de carácter no artístico pero apto para las funciones litúrgicas) tuvo un desarrollo oficial mediante el canto llano y otro no oficial, pero permitido, mediante las diversas formas de canto de órgano (polifonía).

José González Valle afirma que la música sacra se fue conformando mediante un proceso de idiomatización que tuvo su origen en el canto gregoriano, es decir, que fue conformado un lenguaje propio con características particulares. Los actos litúrgicos como la misa y el resto de los sacramentos, estaban conformados por una serie de textos extraídos de las sagradas escrituras y del magisterio de la Iglesia. (*scriptura cum traditione*).<sup>37</sup> La palabra, además de leída,

---

<sup>37</sup> José González Valle, "Música y religión: la música, el lenguaje del culto cristiano", en *Campos Interdisciplinarios de la Musicología*, vol. 2 Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001 p. 823-828

necesitaba ser *escuchada* para cumplir su objeto fundamental. Todo este cúmulo de palabras tenía como finalidad que los creyentes por medio de la oración expresaran sus sentimientos a Dios.

Si la palabra dicha en “voz alta” es revestida con elementos sonoros, es decir, un texto musicalizado, se crea un lenguaje “resonante”. Los elementos sonoros no son simplemente un adorno para la palabra, se encarnan en ella, dando lugar a una sacralización de la música. Tal como lo expresa José González Valle:

La palabra, como fenómeno sacro, sin embargo, no podía resonar como un lenguaje subjetivamente ornamentado. Era necesario (...) que la recitación (pronunciación) fuera fijada musicalmente y sancionada por la autoridad. El texto latino litúrgico en prosa, por lo tanto, además de ser pórtico de entrada en la historia de la música occidental, se convierte en garantía para su ulterior desarrollo.<sup>38</sup>

En este contexto, la composición musical quedaba supeditada al texto litúrgico, “la música fue creando y perfeccionando su propio lenguaje, hasta el punto de convertir la técnica de componer música en hermenéutica de texto”.<sup>39</sup> La música sacra sería a fin de cuentas aquella que se funde con el texto litúrgico. Es entonces la palabra quien le otorga a la música el sustento para que pueda ser usada como parte del rito católico, indistintamente del estilo sonoro del periodo histórico inmediato. Ahora, ¿Cuál fue la reacción del alto clero español y novohispano ante la música litúrgica que imperaba en las catedrales de la segunda mitad del siglo XVIII? ¿Hay una permanencia o abandono de la esencia sacra en el llamado “nuevo estilo”?

### *El clero y la música litúrgica*

Algunos sectores del cabildo metropolitano de México se mostraron complacidos con la contratación de músicos extranjeros debido a que traían consigo la última

---

<sup>38</sup> *Idem.* p. 825

<sup>39</sup> *Idem.* p. 827. Luis Garrido Giménez, “La música sacra: sus fundamentos y desarrollo histórico”, en *Cantem. Revista de la Federació de Cors de la Comunitat Valenciana*, no. 12, diciembre de 2005, p.11

“moda y estilo” de ejecución vocal e instrumental utilizada en Europa. Tal fue el caso de Joseph Pociello, Francisco Selma, Manuel Andreu y Nicolás del Monte, quienes además del aporte musical que traían a la capilla para que “se vaya poniendo (...) con el mayor lucimiento”, se esperaba que sus conocimientos fueran aplicados en la enseñanza de los niños del Colegio de Infantes. Así, se le encargó a Nicolás del Monte que “en compañía de don Manuel Andreu, que es el maestro de la escoleta de canto de órgano, empiece a adiestrar y enseñar a los niños el nuevo estilo”<sup>40</sup> Pero, ¿qué era este llamado nuevo estilo o estilo moderno?

Para el siglo XVI la música empleada en la Iglesia, vocal e instrumental, contaba con dos estilos bien definidos en la jerga de la época: el canto llano o gregoriano y el figurado, mejor conocido como polifonía. Posteriormente, la música polifónica se dividió en dos categorías: el estilo antiguo, cuya característica consistía en seguir utilizando el modelo musical del Renacimiento y el estilo moderno que se desarrolló a partir de la música dramática (ópera, madrigal y música instrumental). El estilo moderno fue reconocido por las leyes eclesiásticas como parte de la música para la celebración del culto divino, en estricto orden jerárquico detrás del canto llano y el estilo antiguo.<sup>41</sup>

Sin embargo, no todos los sectores dentro de la Iglesia se encontraban de acuerdo sobre el uso del estilo polifónico moderno en las celebraciones litúrgicas. Esta situación tomó mayor auge cuando a partir de la primera mitad del siglo XVIII el nuevo estilo adquirió suma importancia en la música litúrgica,

---

<sup>40</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 41, 16 de enero de 1756, f. 238; ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 21 de octubre de 1760, f. 223-223v; ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 53, 11 de septiembre de 1775, f. 79

<sup>41</sup> Paulo Castagna, *Prescripciones tridentinas para la utilización del estilo antiguo y del estilo moderno en la música religiosa católica (1570-1903)*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Veja”, oct 2000, p. 1-3 (I Congreso Internacional de Musicología)

principalmente el llamado estilo concertante italiano, donde se privilegiaba el uso de una gran cantidad de instrumentos.<sup>42</sup>

El asunto fue ventilado durante el pontificado de Benedicto XIV. En su obra *De sínodo diocesana*, editada en Roma en 1748, el Papa expresó de forma clara y concisa su postura tolerante ante el uso de la música religiosa con añadidos profanos sumamente perceptibles y sus reservas en torno a que los obispos y el clero local pudieran hacer cambios en la música eclesiástica. Escribía el Pontífice:

... en estos términos no era difícil la respuesta negativa para que los obispos se abstengan en sus sínodos de semejantes novedades. Lo primero, porque no enajenen de sí los ánimos de sus pueblos, que conviene atraerlos con el amor. Lo segundo, porque aunque en el concilio tridentino se hubiese puesto, se quitase todo canto en las iglesias y que solo se retuviese el gregoriano, pero por evitar muchas quejas y que se diese ocasión de turbaciones, se estimó por bastante el que sin prohibirse los cantos músicos en las iglesias, *sólo se reformasen bajo ciertas reglas convenientes a la piedad y gravedad*. Lo tercero, porque aunque se dudó de la permisión de tales instrumentos músicos, a ejemplar de la metropolitana de León y otras iglesias; pero habiéndose encontrado dificultad en quitarlos de aquellas en que el antiguo uso los había introducido en el coro, se estimó por bastante la permisión del órgano y otros instrumentos, quitando solamente aquellos que en su uso y modo eran más propios de los teatros que de los sagrados coros.<sup>43</sup>

Como no era posible erradicar el uso de la música moderna en los templos, nuevamente, Benedicto XIV, en su encíclica *Annus Qui* de 19 de febrero de 1749, volvió a insistir en expulsar de la Iglesia el mero espectro teatral, en este sentido, como ya lo había expresado en *De sínodo*, los abusos se trataron de eliminar, sin mucho éxito, intentando detectar los elementos musicales importados del teatro. Lo anterior se lograría mediante una purga de instrumentos musicales “para tratar de limitar las técnicas de composición empleados en la música sacra.”<sup>44</sup>

También se mostraba en franca apertura al “estilo moderno” porque a fin de cuentas el uso y destino de la música eclesiástica era la dignificación del culto

---

<sup>42</sup> Castagna, *op. cit.*, p. 21-23

<sup>43</sup> Cit. en, Zahino, *op. cit.*, p. 802. *Cursivas mías*

<sup>44</sup> Castagna, *op. cit.*, p. 22

divino, la glorificación de Dios y el fomento de la piedad en los fieles.<sup>45</sup> La posición del Papa marcaba dos tendencias dentro del clero, una sumamente conservadora, a favor del uso exclusivo del canto llano, y otra, tolerante con la práctica de la música “moderna” en boga.

El estilo moderno italiano fue sumamente popular en los principales polos religiosos de la Metrópoli, sin duda, originado por el gran número de músicos que llegaron a España desde el siglo XVI, procedentes sobre todo del norte de la península itálica. La catedral de Santiago de Compostela y la mismísima capilla Real de Madrid contaban entre sus filas con un número importante de estos músicos extranjeros.<sup>46</sup>

Sin embargo, el estilo no dejó de tener detractores dentro del mismo seno del alto clero español. Uno de los casos mejor documentados fue el del arzobispo de Santiago de Compostela, Francisco Alejandro Bocanegra Jivaja, sobre la música compuesta y ejecutada por su maestro de capilla, Buono Chiodi. En carta dirigida a su cabildo en 1778, el arzobispo escribió que la música que escuchaba era más propia del teatro que del templo, “porque todo su aire es profano, y rara vez se oye un golpe que mueva a devoción”. Si bien, el pensamiento de Bocanegra en torno a la música era afín a numerosos prelados de la Península, también es verdad que para muchos miembros de los cabildos catedrales la música dramática no les era del todo desagradable. En el caso del maestro Chiodi, el cabildo, a pesar de dar en el papel su respaldo al arzobispo, en los hechos continuó con su apoyo al maestro de capilla en lo tocante a la música que componía.<sup>47</sup>

En Nueva España también se cuestionó el problema del uso del canto llano o de la polifonía “moderna” en los templos. Si echamos una mirada a documentos

---

<sup>45</sup> González Valle, *op. cit.*, p. 75

<sup>46</sup> María Pilar Alen, “Un síntoma de la crisis del italianismo en la música religiosa española: el ataque del arzobispo Bocanegra a Buono Chiodi (1778), en *Recerca musicològica*, no. 5, 1985, p. 45-46

<sup>47</sup> *Idem*, p. 62-74

oficiales como los acuerdos del IV Concilio Provincial Mexicano, encontramos una postura heterogénea del clero respecto al tipo de música que debía usarse en los recintos sagrados. En el texto del Concilio se hace mención en tres apartados: *de los beneficiados de las catedrales y parroquias y de los oficios de estos; de los regulares y monjas; y, de la celebración de misas y oficios divinos*, que el canto llano, debido a su gravedad y seriedad, era el idóneo para uso de la Iglesia, mientras que toda sonoridad con tintes profanos y teatrales tenía que extirparse del culto.<sup>48</sup>

Si bien, en el texto final del Concilio se llega a un aparente consenso, las posiciones divergentes se hicieron patentes durante las sesiones de trabajo. En la reunión del día jueves 21 de febrero de 1771, uno de los puntos a discutir fue acerca del uso de la música en los templos. A pesar de que no se abundó sobremanera, sí quedó clara la inclinación de algunos de los participantes sobre continuar usando o desterrar la amalgama sonora del estilo sacro-profano, llamada en las sesiones canto figurado o música figurada.

Mientras que el chantre de México, Juan Ignacio de la Rocha, habló de eliminar los violines, el arzobispo Lorenzana comentó acerca de las bondades de la música de fabordón y facistol y Jerónimo de Camps, consultor teólogo del Concilio y representante de los dominicos, habló de que la capilla papal no admitía instrumentos. Hubo quienes se mostraron en franca oposición al canto figurado, como Gregorio Omaña, magistral y consultor teólogo del Concilio, y el deán de Yucatán, Agustín Francisco de Echano. Otros tuvieron una actitud más tolerante, tales fueron el maestrescuela de México, Cayetano Torres y el doctoral de Valladolid, Vicente Antonio de los Ríos.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Luisa Zahino Peñafort (Recop.), *El cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*, México, Miguel Angel Porrúa/UNAM, 1999, p. 197, 223, 231

<sup>49</sup> Zahino, *op. cit.*, p. 336-337

Fue precisamente de los Ríos quien advirtió una puntillosa condicionante legal que permitía continuar con el uso de la música figurada. Al referirse al texto sobre la *Erección* de la catedral de México, afirmó:

Tratose también de desterrar de las catedrales el canto figurado, pero yo dije, que era en contra la erección, que traía título entero del maestro de capilla y de su oficio y decía que era enseñar el canto figurado y regentearlo en el coro, adiestrar a los músicos, hacer composiciones de este género y solicitar para uso de la iglesia, composiciones de otros autores, todo lo cual pugnaba con desterrarse el canto figurado.”<sup>50</sup>

Como la erección formaba parte de la tradición fundacional de cada iglesia catedral, sus palabras sustentaban los saberes acumulados por los cabildos, y les confería parte importantísima de su identidad y sostén de su proyecto histórico; tal vez por eso el arzobispo Lorenzana prefirió no ahondar más en el asunto y “metió a boruca el punto de órdenes y no se siguió tratando de él...”<sup>51</sup> Es claro que era preferible no tocar ciertos asuntos, aunque en esta ocasión estuvieran en franca contradicción con los acuerdos finales del Concilio.<sup>52</sup>

En la práctica cotidiana el uso extendido del “nuevo estilo” se hizo patente con la llegada de algunos músicos extranjeros que el cabildo había contratado con

---

<sup>50</sup> *Idem*. P. 562

<sup>51</sup> *Idem*

<sup>52</sup> Hablando sobre la conveniencia del uso de la música con instrumentos en los conventos de monjas, el Asistente Real, Antonio Joaquín de Rivadeneyra y Barrientos, en sus observaciones sobre el Concilio, recordó las palabras de Benedicto XIV sobre que los obispos no podían realizar cambios a su arbitrio en el uso de la música con voces e instrumentos, además de manifestar la utilidad de su aprendizaje y uso entre las siervas de Dios: “...el muy reverendo arzobispo Vizarrón, con el conocimiento propio y dilatado de lo que a Dios se servía en el estado religioso, de lo que conviene para la música de los coros de monjas y de la necesidad de socorrer a niñas hábiles e indotadas, le pareció propio de su pastoral obligación juntar el principal de 20 000 pesos una escoleta en el Colegio de Niñas de Belén de esta ciudad para que de sus réditos se pagasen los maestros de música que en todos los instrumentos enseñan a aquellas niñas para que a título de ellos y de su canto puedan entrar monjas, las que de otra manera, por falta de dote no entrarían, con que si aquel canon [de no usar el canto figurado en los conventos de monjas] se ha de llevar adelante a aquella fundación, se le daba de pie y la sagrada mitra habrá de perder este otro patronato. Vuestra Majestad podrá calificar si todas estas consecuencias se conforman bien con el canon que sin embargo de todo esto fijaron vuestros muy reverendos obispos sobre la privación de tales músicas, en voces e instrumentos. *Idem*, p. 802-803



la finalidad de que lo enseñaran a los novohispanos, tal y como se asienta en las *Actas de cabildo* y en el corpus de obras compuestas durante el periodo que han quedado preservadas en los archivos de las catedrales.<sup>53</sup>

Es notorio entonces que un sector del clero vio con buenos ojos el uso de la música teatral. El aparato sonoro dramático de la segunda mitad del siglo XVIII, daba mayor lucimiento al de las celebraciones y aumentaba la asistencia del número de fieles; bajo este argumento hay un visto bueno a la música dramática, lo que se advierte cuando se mira al cabildo fomentando el uso del “nuevo estilo” entre sus músicos y su aprendizaje por parte de sus colegiales dentro del entorno de lo que se conocía como capilla de música.

Es de advertir que la música, cualquiera que fuera su estilo, era tan importante no solo al culto divino, es decir, como parte de la glorificación debida a Dios, sino también por el sello pastoral y educativo que se le quería imprimir. Por tal motivo, la música litúrgica continuó siendo moneda corriente para el cabildo de la catedral de México. A principios del siglo XIX, se afirmaba que era necesaria para “...frenar la concupiscencia, formar las costumbres, fortalecer el alma y elevarla a Dios e inspirarles afectos obsequiosos al ser supremo y a las cosas santas...”<sup>54</sup>

De lo dicho en este apartado podemos observar que los componentes profanos, tan caros en la música teatral del dieciocho, no cambian la esencia de la música sacra. El lenguaje sonoro quedó supeditado al texto sagrado, cuyo contenido era el recurso por antonomasia de la acción pastoral. Es precisamente la palabra quien se inserta en la tradición de la Iglesia, y en ella encuentra su

---

<sup>53</sup> E. Thomas Stanford. *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*, México, INAH, 2002

<sup>54</sup> Mazín, *Entre dos...*, op. cit., p. 88

sustancia la música sacra. No es la forma sino el fondo el que se mantiene incólume.

Cuando se habla de una reforma al “nuevo estilo”, es decir, a los elementos teatrales que hay en ella, hay una referencia al cambio en las “técnicas de composición musical” mediante el destierro de algunos instrumentos. Incluso, algunos abogaban por la exclusión de todos ellos con miras a un regreso absoluto al canto llano, expresión primigenia de la música sacra.

El siglo XVIII verá una lucha por la hegemonía de las expresiones de estilo (técnica y actitud estética), pero no por la savia del texto litúrgico que se envolvía en el ropaje sonoro. En esencia, la reforma litúrgica de los años ilustrados no se contraponía con las expresiones generales de la música sacra. Sólo se acometió contra los excesos y los modos de la música.

Para lograr sus fines, el aparato litúrgico requería de música. La tolerancia hacia el “nuevo estilo” hacía patente que lo más importante para el cabildo era lograr la perfección del “esplendor del culto”, y si para ello era necesario sobrellevar una atmósfera profana, cualquier ley escrita quedaba en letra muerta. Esto confirma la idea de un cambio en las formas, pero no el contenido de la música ejecutada en las iglesias. Un recorrido por las actas de cabildo da cuenta cabal de este fenómeno a todas luces pragmático.

#### *La capilla de música y el sistema cultural de la catedral*

Hemos dicho que la música se encontraba íntimamente ligada al rito, por esta razón hubo necesidad formar un grupo de individuos que, como oficio, se dedicaran al ejercicio de la música. Siendo éste su principal deber, no es de extrañar el papel tan puntual y definido que tenían en la liturgia catedralicia. En este sentido, debemos concebir a los elementos sonoros como componentes

consustanciales a una serie de ritos que año con año se verificaban en la Catedral como parte del ciclo litúrgico o calendario litúrgico.

Sin pretender un análisis exhaustivo, en este apartado se intentará hacer una descripción general de las principales asistencias de la capilla a las distintas celebraciones del año litúrgico, para acentuar de manera concreta la importancia de la música en el sistema cultural catedralicio. Un estudio a profundidad está todavía por hacerse.

Se entiende como ciclo litúrgico, a la estructura ordenada jerárquico-temporal de las fiestas, los sacramentos y las celebraciones culturales practicadas dentro de la iglesia católica. Es un memorial que recuerda la historia del nacimiento, muerte y resurrección de Jesucristo, el cual es actualizado a través de la participación de la vida litúrgica de los fieles cristianos, sacerdotes y seglares.<sup>55</sup>

El ciclo litúrgico discurre por dos vías: una se rige por el ciclo lunar y alcanza su momento culminante en la Pascua, durante el plenilunio de primavera, el otro, durante el ciclo solar, lo alcanza durante la Navidad, en el equinoccio de invierno. Debido a esto, la primera celebración en los diversos obispados que componen el orbe católico, corresponde a la Semana Santa, con un periodo de penitencia en su inicio y un tiempo de alegría por la resurrección de Jesús como etapa final.

El ciclo litúrgico era la columna vertebral del culto católico. Compuesto por un calendario donde se congregaban un gran número de fiestas y celebraciones donde una variedad de oraciones, lecturas y cantos conformaban el ritual que se seguiría para cada día del año.<sup>56</sup> Por supuesto, los músicos y capellanes de coro, cada grupo desde su facistol, tenían una participación constante en ellas. Prueba de

---

<sup>55</sup> Auge, *op. cit.*, p. 206-310. Alberto Carrillo Cazares, "Comentario", en *Tradición e identidad en la cultura mexicana*, Zamora, Mich., El Colegio de Michoacán/Conacyt, 1995, p. 352

<sup>56</sup> Auge, *op. cit.*, p. 206-207.

lo anterior son una serie de textos donde se detalla cuándo y cómo deben presentarse a la función en turno.

En efecto, una gran cantidad de celebraciones pertenecientes al ciclo litúrgico requerían el uso de la música para el desarrollo de sus ritos. La música se encontraba jerarquizaba en relación con la mayor o menor importancia de los oficios. Seguía una estructura invariable que se relacionaba con el ritual, lo que puede observarse en el llamado *Diario Manual*. Este libro, era una especie de memoria escrita donde se podía consultar la disposición espacial y temporal de la capilla, en relación con el sistema cultural de la Catedral.

En el mencionado texto encontramos desglosados los diferentes tiempos de las festividades litúrgicas fijas, tales como: los días de primera clase, los días de segunda clase y los días dobles, unos mayores y otros menores, y semidobles.<sup>57</sup> También las movibles como la cuaresma, además de otros rituales practicados durante la misa o las horas canónicas en el altar y en el coro.

La forma y el tiempo en que se entonaban los cantos y el grado de solemnidad y aparato sonoro de la música, eran señal de la importancia de la celebración. Por ejemplo, para los días de primera clase, en las vísperas de inicio<sup>58</sup>, la capilla entonaba:

con la mayor solemnidad de música y canto que es debido. El primer salmo, tercero, quinto y cántico de *Magnificat*, con papeles e instrumentos a coros en las tribunas y plan de coro. El cuarto salmo al órgano en instrumentos como se dice de la tercia en adelante en esta misma nota. El himno con papeles o en el libro del

---

<sup>57</sup> La capilla tenía participación en las festividades de primera y segunda clase y en los días dobles; en las vísperas, tercia, procesión y misa. En las dobles mayores había tercia, si por rúbrica o dotación así se ordenaba. ACCMM, *Ordo*, lib. 4, f. 3v-65v. *Diario Manual de lo que en esta santa iglesia catedral metropolitana de la ciudad de México se practica y observa en su altar, coro y demás que le es debido hacer en todos y cada uno de los días de año, 1755*, (manuscrito).

<sup>58</sup> La estructura de vísperas era la siguiente: 1) Invocación, 2) 5 antífonas y 5 salmos, 3) Capítulo (lectura), 4) Himno, 5) Versículo, 6) Antífona, 7) Magnificat, 8) Oración y, 9) Bendición y despedida. Agradezco a Juan Manuel Lara el haberme proporcionado la estructura de las horas canónicas

facistol de la capilla, y el *Benedicamus Domino Deo gratias*, todo con la mayor solemnidad y espacio...<sup>59</sup>

Un texto que especificaba las actividades donde participaba toda la capilla, o tan solo los instrumentos, además de incluir un calendario con las actividades fijas mensuales, era la *Tabla de Asistencia* del año 1758. Ahí se especificaba que las funciones donde participaba la capilla se dividían en cuatro: asistencias que no tenían días fijos, asistencias en días movibles, asistencias por tandas y asistencias en días fijos.<sup>60</sup>

Las asistencias del primer rubro se constituían por festejos con un cariz político social y celebraciones mortuorias de funcionarios reales y eclesiásticos de alto rango, que por ser presididos por el cabildo, se obligaba la presencia de la capilla. En estos actos, los propios capitulares fijaban las reglas de asistencia de los músicos. Las asistencias de los rubros dos, tres y cuatro eran celebraciones de carácter cultural propias del calendario catedralicio.

Las asistencias que no tenían días fijos eran funciones que no contaban con una fecha establecida, semanal, mensual o anual. Los cumpleaños de rey; el repique con esquilas el día antecedente a la llegada de noticias de España; el novenario y misa por las necesidades públicas; las procesiones ordinarias y extraordinarias; los sufragios o aniversarios que se hacían cada año por el último arzobispo difunto, mientras gobernara el subsiguiente; cuando públicamente y con la asistencia del cabildo se llevaba el viático a los arzobispos, virreyes y prebendados; los entierros y honras de los arzobispos y los miembros del cabildo; los sepelios de los virreyes, sus mujeres e hijos, de los oidores, alcaldes del crimen, fiscales de la Real Audiencia y las esposas de todos ellos; las inhumaciones extraordinarias de personajes eclesiásticos y seculares; las honras y exequias de los

---

<sup>59</sup> *Diario manual, op. cit.*, f, 3v. Algunas festividades de primera clase eran San Pedro (29 de Junio) o la Asunción de la Virgen (15 de agosto).

<sup>60</sup> *Tabla, op. cit.*, p. 1-47

papas, reyes y otras personas de la realeza y a funciones eventuales como las acciones de gracias por acontecimientos públicos o celebración de ellos, como la jura o proclamaciones de los reyes, los nacimientos de los príncipes, las bodas reales, etc.

Las asistencias en días movibles eran funciones con día de la semana establecida pero con fecha movable. Los terceros domingos de cada mes donde se exponía el santísimo sacramento; la misa dominical; las celebraciones de adviento, cuaresma y pascua; el día de la santísima trinidad, la fiesta y octava de corpus, la función real del sufragio de militares en la Casa Profesa y los tres días del jubileo circular cuando tocaba en la Catedral.

Las asistencias por tandas eran funciones como las anteriores pero en las cuales el maestro de capilla señalaba al grupo de músicos que debía solemnizarlas. Todos los jueves del año, con excepción del santo y corpus, a la misa de renovación del santísimo sacramento; todos los sábados del año, menos el santo, a la misa de la Virgen; todos los sábados, menos durante la cuaresma, a la salve, y cuando la procesión de la Virgen de los Remedios se detenía en la Catedral.

Las asistencias en días fijos eran funciones sin día de la semana establecido pero con fecha en el calendario litúrgico. Se asientan las fiestas de los santos, advocaciones de la Virgen, Jesús, los ángeles, Santísimo Sacramento, calenda, difuntos, sufragios de los arzobispos y prebendados, de la cofradía de las Ánimas y de la Archicofradía del Santísimo Sacramento. En algunas festividades se acota que son también aniversarios.

Un último texto a considerar es el *Costumbrero de la Catedral Metropolitana de México*, hecho por mano del sochantre Vicente Gómez en 1819<sup>61</sup>. El documento compila un sinnúmero de aspectos del quehacer litúrgico del recinto. El escrito

---

<sup>61</sup> Vicente Gómez. *Costumbrero de la Catedral Metropolitana de México*, Chiapas, Diócesis de San Cristóbal de las Casas. A.R./Sociedad Mexicana de Historia Eclesiástica, 2004, (ed. facsimilar)

expone cómo se desarrollaba el aparato cultural en sus distintos momentos: las misas, las procesiones, las fiestas, los funerales, los entierros, las honras, los recibimientos, etc. En líneas generales se percibe la tradición catedralicia y los pequeños cambios al ritual que se efectuaban en algún momento, sobre todo para la segunda mitad del siglo XVIII. Al hablar de las misas conventuales se decía:

En el año de mil setecientos y siete se acordó por (...) el deán y cabildo que estas tercias solemnes jamás llegaran a pasar de media hora, y sólo las fiesta de nuestro señor san Pedro, Asunción y Nuestra Señora de Guadalupe puedan ocupar la dicha media hora o algo más; por lo que se advierte al maestro de capilla, al sochantre, y a los que hubieren de cantar los versos de segundillo, que jamás llegaran a media hora, sino que proporcionen si violentar la hora de tercia.<sup>62</sup>

En lo relativo a la música, el *Costumbrero* especificaba los espacios y los tiempos donde debía participar la capilla. Si se participaba con o sin instrumentos, quiénes debían asistir y en qué tipo de ceremonias. Incluso, si había cambios en la asistencia a los oficios. En lo tocante a las misas de renovación se expresaba lo siguiente:

... la han de oficiar o cantar en el coro, una tanda de músicos, el sochantre, dos niños y el organista: antes del tiempo presente asistían a oficiar los bajos de la capilla y oboes acompañando a las voces con música de librete, la que por mandato del venerable cabildo sólo quedaron las voces como queda dicho.<sup>63</sup>

Además de las funciones diseminadas a lo largo del año litúrgico, que tenían como espacio primordial el coro, existían otras celebraciones donde asistía la capilla de música. Nos referimos a las fundaciones conocidas como aniversarios y capellanías. Estas obras piadosas que albergaba la catedral, eran fundaciones instituidas por dignidades del cabildo, clérigos y laicos, incluso una de arzobispo Vizarrón, y otras donde el patronazgo era ejercido por el propio cabildo.

Una capellanía se establecía cuando un individuo o fundador donaba un capital principal, para que con sus réditos se mantuviera un individuo o capellán

---

<sup>62</sup> *Idem.* p. 84

<sup>63</sup> *Idem.* p. 1

que contraía el deber de officiar, o pagar para que le officiaran, si no era sacerdote, un número determinado de misas por el alma del institutor o de las personas que estableciera el contrato de fundación, o cuando era erigida por los albaceas, en el testamento.<sup>64</sup>

Los aniversarios o memorias de misa eran fundaciones que un individuo instituía con un capital principal y sus correspondientes réditos. Las misas se celebraban anualmente y adoptaban el nombre del fundador o de la advocación del día en que se celebraba. En el caso de los aniversarios antiguos el cabildo ejercía su patronazgo.

En el manuscrito titulado *Razón de los aniversarios, capellanías y demás obras pías...*, se encontraban asentadas todas las fundaciones erigidas en la catedral de México hasta 1755, algunas estipulaban el uso de música, sin embargo, en la mayor parte de capellanías las misas eran rezadas puesto que las cantadas elevaban los costos.<sup>65</sup> De las 201 fundaciones asentadas en la *Razón de los Aniversarios...*, se especificaba la asistencia de la capilla de música en 43 actos, mientras que solo 3 se ejecutaban con órgano. Algunas se efectuaban en el coro, otras en las capillas laterales de catedral y algunas más en los altares procesionales del mismo recinto.<sup>66</sup> En los altares (del Perdón, de la Divina Providencia y de Nuestra Señora de Zapopan) y en las capillas adyacentes laterales (de Nuestra Señora de la Soledad, de San Isidro, del Santo Cristo, de los Santos Ángeles, de Nuestra Señora de la Antigua, etc), se podía escuchar música por lo menos una vez al año.

Las capillas, dedicadas al culto y devoción de una advocación particular, tanto de fieles individuales como de asociaciones religiosas (cofradías y

---

<sup>64</sup> Wobeser, *op. cit.*, p. 7-28

<sup>65</sup> *Idem*, p. 110

<sup>66</sup> ACCMM, *Ordo*, lib. 4, f. 120-202v. *Razón de los aniversarios, capellanías y demás obras pías, que están fundadas en esta santa iglesia catedral metropolitana de la ciudad de México, sus fundadores, patronos, capellanes, principales, réditos y escrituras y condiciones con que se han fundado, y a que está obligado el muy ilustre venerable señor deán y cabildo de dicha santa iglesia.* 1755, (manuscrito)



archicofradías), se llenaban de música en su fiesta tutelar o cuando estaba erigida una fundación piadosa, como los aniversarios. Por ejemplo, las vísperas de Dolores, el *Miserere* y el *Stabat Mater* se oficiaban en la capilla de Santo Cristo, en su día la misa de aniversario en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, la misa de réquiem en la capilla de la Cena por la Archicofradía del Santísimo Sacramento o en su día la misa en la capilla de San Joseph.

En el caso de los altares, se hacía música cuando se utilizaban como paradas o estaciones durante las procesiones. Tal caso ocurría durante la Semana Santa:

Los domingos es la procesión desde la crujía al lugar frente al altar del Perdón donde es su estación, y allí se canta la Antífona de un mártir por la capilla en su facistol que tiene allí y luego dos niños cantan el verso ora pronobis sancte Sevastiane, aquí responde la capilla, y el señor Preste destocando canta la oración Deus qui meritis Bastissime et, la que concluida y respondiendo la capilla amén, sigue la procesión...<sup>67</sup>

Debido a la estricta reglamentación y calendarización de las festividades litúrgicas, fijas y movibles, del programa anual del recinto, la carga de obligaciones para los músicos era considerable, tanto fuera como dentro de la catedral. Por ejemplo, entre las múltiples celebraciones fuera del magno recinto contamos con un listado que tenía pactada la capilla para el año de 1751, por las que habría de ganar 198 pesos que se pagarían por tercios (66 pesos) a fines de los meses de abril agosto y diciembre; donde oficiaba misas solemnes, misas ordinarias, letanías, misas especiales, misereres y entierros. Lo que nos da una idea de la carga de trabajo que tenía la capilla.

Aunque todavía hay un panorama muy fragmentado de las diversas fiestas y celebraciones efectuadas en la catedral de México, pues se tiene noticia sólo de las que estaban vigentes a mediados del siglo XVIII y faltarían de añadir las fundaciones establecidas cincuenta o sesenta años después, resulta significativo

---

<sup>67</sup> ACCMM, *Ordo*, lib. 4, f. 29v. *Diario manual...* (manuscrito)

observar que era necesaria una normatividad muy clara donde se especificaran los tiempos y las formas donde la capilla participaba en las funciones efectuadas a lo largo del año.

Los documentos expuestos en este apartado tienen como fundamento dos aspectos: la erección y la costumbre, es decir, la tradición fundacional y los saberes acumulados a lo largo de los siglos, “para su puntual e inviolable observancia”. Nada se innovaba si no era por mano del cabildo. El perno que fundió a la capilla de música con la tradición capitular, se expresa en el estricto orden que la música tenía en el sistema cultural de la catedral, tal y como se expone en los textos antes descritos.

Estos escritos muestran, indudablemente, los esfuerzos del clero catedralicio novohispano por insertarse en la atmósfera ilustrada donde se privilegió el “esplendor del culto” sobre otros aspectos de la pastoral eclesiástica. El uso de música en las festividades litúrgicas más solemnes y en algunas fundaciones de la catedral, hizo patente que la participación de la capilla de música se sustentaba en ese sistema cultural practicado en el recinto. El copioso alud de festividades y celebraciones muestran una de las razones del por qué la capilla se encontraba en un lugar determinante entre las preocupaciones del cabildo. La ejecución de música, justificaba la utilidad concreta del culto público y oficial, herencia de las ideas ilustradas rescatadas para barnizar la liturgia católica del dieciocho.

### 3. Estructura y funcionamiento de la capilla

En muchas ocasiones la capilla de música se ha entendido como un organismo indivisible y monolítico. Sin embargo, al sistematizar y temporalizar su estudio se constata que más bien navega por diversos estadios debido a factores tanto internos como externos que afectaron su estatus, como fueron las modas y estilos musicales, el uso de nuevos instrumentos, el desarrollo económico y social de la catedral, las medidas que el cabildo fue disponiendo o los propios cambios que ocurrieron en la sociedad de la ciudad de México. Ello no implica que muchas de las costumbres con que operaba la capilla se fueran repitiendo a través de los años, sobre todo si pensamos que los músicos se movían dentro de una estructura basada en una tradición construida por el cabildo, por tanto, al interior del grupo musical, a través de los años se habían acuñado una serie de prácticas laborales y sociales. No obstante, antes de hacer un análisis de los músicos catedralicios, es necesario dar un somero repaso a la situación de la capilla en el periodo inmediato anterior al de nuestra investigación.

#### *La capilla antes de Ignacio Jerusalem*

El primer tercio del siglo XVIII fue de una aparente estabilidad para la capilla de música. Bajo la dirección de Antonio de Salazar y, posteriormente, de su alumno Manuel de Zumaya, se ha considerado que la capilla se consolidó y alcanzó su máximo esplendor.<sup>1</sup> Sin embargo, en 1739, el maestro de capilla Manuel de Zumaya abandonó intempestivamente su cargo, sin previo aviso ni licencia, y en una cuasi huida, partió a la ciudad de Oaxaca para no volver jamás a la catedral de México, a pesar de los reiterados intentos del cabildo para que regresara a ocupar

---

<sup>1</sup> Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973

su plaza.<sup>2</sup> Su salida fue un acontecimiento importante porque no sólo habría de llegar una nueva generación de músicos, con nuevas ideas en torno a la composición y ejecución de la música religiosa, también porque estos mismos pondrían en ejecución una serie de prácticas, que si bien en algunos casos eran añejas en la capilla, ahora se contextualizaban en una atmósfera ilustrada. Este desacato de Zumaya fue una especie de preámbulo a la difícil relación que vivirían la capilla y el cabildo en los siguientes años.

Tras la partida de Zumaya, el cabildo encomendó al cura Domingo Dutra y Andrade, conocido entre sus compañeros como *el portugués*, la dirección de la capilla para “echar el compás”, como comúnmente se decía en la época, en las funciones celebradas dentro del sagrado recinto. Dutra logró mantener ordenado y cohesionado al grupo y era respetado por el resto de sus compañeros. En esencia, continuó con el legado dejado por el maestro Zumaya. El esfuerzo de Dutra no fue indiferente a los miembros del cabildo, pues según su decir “en su clase había trabajado tanto [y] tan bien”.<sup>3</sup> Por ello los capitulares le nombraron maestro de capilla interino el 14 de octubre de 1746, como una especie de reconocimiento a su dedicación, ya que por su avanzada edad y precaria salud, no podía aspirar a la titularidad.<sup>4</sup>

Una serie de acontecimientos, sin embargo, vinieron a dar al traste con la unidad lograda por la capilla zumayista y a la postre transformarían el acomodo y la disciplina de los músicos. En julio de 1745, Ignacio Jerusalem y Stella, oriundo de Lecce, ciudad ubicada en la península itálica, fue admitido en la capilla para tocar el violón, enseñar en la escoleta de los niños y componer villancicos.<sup>5</sup> La fama

---

<sup>2</sup> Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM, *Actas de cabildo*, lib, 35, 29 de agosto de 1739, f. 125v

<sup>3</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib, 38, 14 de octubre de 1746, f. 129

<sup>4</sup> *Idem*

<sup>5</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib, 38, 15 de julio de 1746, f. 106-106v

y prestigio que traía consigo desde su llegada a la Nueva España en 1743 para trabajar en el Coliseo,<sup>6</sup> fueron factores decisivos para que rápidamente se convirtiera en uno de los principales miembros de la capilla. Su influencia en la dirección del grupo se hizo más notoria cuando Dutra dejó de trabajar por largos periodos debido a sus continuas enfermedades.

Por aquellos días también se experimentó un cambio generacional. Ya el cabildo había establecido "... el que los músicos viejos asistiesen y no cantasen, porque lo echaban a perder y destemplaban a los demás, pues había sido vergüenza oír los maitines del miércoles, lo que no se había podido conseguir, pues tenían vicio de cantar y que era preciso tomar providencia de jubilarlos, y que no asistiesen al coro, porque estando la capilla tan lastimosa, ellos la desproporcionaban y deslucían mas."<sup>7</sup> La llegada paulatina de personal trajo aires frescos al grupo, tanto en materia musical, laboral, salarial y en sus relaciones con la autoridad eclesiástica.<sup>8</sup>

El arribo de nuevos músicos provocó que la capilla experimentara una continuidad de su esplendor en materia musical, como acertadamente lo han expuesto algunos musicólogos, y no la decadencia que se llegó a presuponer por muchos años.<sup>9</sup> Este efecto se percibió al menos durante los 42 años que corrieron desde que fue electo por maestro Ignacio Jerusalem. Un ejemplo nos sitúa esta realidad. Cuando Juan de Viera expuso en breves líneas su opinión acerca del

---

<sup>6</sup> *Idem*

<sup>7</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 38, 17 de diciembre de 1746, f. 141v; 10 de enero de 1747, f. 151v; 13 de enero de 1747, f. 153v; lib. 39, 28 de abril de 1747, f. 72v

<sup>8</sup> En periodos de entre 7 y 8 años el cabildo trataba de reformar la capilla con el fin de dar de baja a los músicos "inútiles que no servían sino de hacer número y llevarse sus rentas, los cuales debían ser despedidos..." ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 48, 9 de enero de 1767, f. 80-80-v; lib. 52, 8 de enero de 1773, f. 2-2v; lib. 52, 9 de enero de 1773, f. 3; lib. 54, 9 de febrero de 1781, f. 272-272v; lib. 54, 24 de julio de 1767, f. 290;

<sup>9</sup> Ricardo Miranda. "Reflexiones sobre el clasismo en México, (1770-1840)", en *Heterofonía*, no. 116-117, (enero-diciembre de 1997), p. 39-50; Mauricio Hernández Monterrubio. "José Manuel Aldana: hacia un nuevo panorama del siglo XVIII", en *Heterofonía*, no. 125, (julio-diciembre de 2001), p. 9-29

quehacer de la capilla, a propósito de una descripción sobre la Catedral de México, se podía palpar la buena impresión que causaba la calidad de estos músicos entre quienes asistían a las funciones del magno recinto. Afirmaba Viera:

...[la capilla es] la más selecta, diestra y sabia de cuantas tiene la América, pues sus individuos son la mayor parte son discípulos del nunca bien ponderado italiano, el maestro Jerusalem. No hay instrumentos (...) que no se oigan resonar en este coro cuasi diariamente. Cada uno de los músicos tiene una renta correspondiente que la que menos llega a quinientos pesos fuertes, subiendo otros hasta mil pesos, llegando el número de ellos, sin los seises y capellanes de coro, a cincuenta individuos, y el cabildo no repara en acrecer las rentas según las habilidades. Estas son tantas que estando una noche de miércoles santo una pandilla de europeos de esfera, les oí decir que no llegaba Toledo ni Sevilla a tanta magnificencia, más parecía coro de ángeles que de hombres.<sup>10</sup>

Además de elogiar el trabajo que realizaba la capilla, Viera, de paso, ponía de relieve la huella todavía visible que había dejado Jerusalem. Aunque en sus palabras se percibe una cara un tanto idílica sobre lo que era la práctica de la música catedralicia, su comentario nos permite apreciar el status que había conseguido la capilla ante los ojos de quienes la veían officiar tras las rejas del coro.

No obstante, su comentario adolece de las imprecisiones de quien no conocía la dinámica estructural de la organización. Por lo menos en el caso de Viera, tal pareciera que sus informantes habían sido los miembros del propio cabildo, quienes le habían dado su propia versión. Así, un número mínimo de músicos fueron alumnos de Jerusalem; el número máximo de individuos que tuvo la capilla, como veremos más adelante, fue de 30 y no los 50 que suponía; en realidad no ganaban entre 500 y 1000 pesos sino entre 150 y 900, sólo hasta la llegada del español Antonio Juanas en 1791 para ocupar la maestría de capilla, fecha en la que concluye nuestra investigación, se llegó al sueldo en miles. El

---

<sup>10</sup> Juan de Viera, "Breve y compendiosa narración de la ciudad de México, corte y cabeza de toda la América septentrional", en *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780)*, México, CONACULTA, 1990, p. 205

cabildo no siempre acrecentó las rentas de los músicos, incluso en algún momento dado llegó a reducirlas.

Si se pretende encontrar la continuidad y adopción de una serie de prácticas y costumbres en la capilla de música de la segunda mitad del siglo XVIII, es importante, en primer lugar, entender a la capilla no solamente como un grupo destinado a ejecutar música en las celebraciones de la catedral; en este orden de ideas, habría que conceptualizarla desde lo social.

### *La corporación y sus privilegios*

El 22 de diciembre de 1758, Ignacio Jerusalem reprochó al cabildo que realizaba muchas tareas en el coro y apenas obtenía un sueldo de 500 pesos, en cambio otros “músicos cantores (...) ganan al año novecientos pesos e instrumentistas seiscientos y quinientos con solas las asistencia de primera y segunda clase, de que se sigue el que los soldados tengan menos trabajo y más renta que el capitán.”<sup>11</sup> Está claro que Jerusalem expresaba una idea corporativa común en la sociedad novohispana: la diferenciación o estructura de la diferencia.

La Nueva España estaba imaginada como “un gran organismo” compuesto por diversos cuerpos, unos mayores y otros menores; cada uno de los cuales cobraba importancia según su función y donde la desigualdad era vista como algo natural. El conglomerado social fue visualizado a manera de una gran familia que tenía como cabeza a la monarquía ibérica.<sup>12</sup> Este esquema social novohispano tuvo su origen en la Edad Media, la que ostentaba una estructura corporativa y vertical,

---

<sup>11</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 22 de diciembre de 1758, fs. 283v-284.

<sup>12</sup> María Alba Pastor, *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 11-16; Beatriz Rojas (Coord.). *Cuerpo político y pluralidad de derechos. Los privilegios de las corporaciones novohispanas*, México, CIDE/Instituto Mora, 2007p. 46

donde el individuo era importante sólo en la medida en que formaba parte de un conjunto social.<sup>13</sup>

La corporación era un órgano diferenciado y estratificado sujeto a la Iglesia y el Estado, donde se privilegiaba “el sacrificio y la cohesión comunitaria”. La configuración de múltiples cuerpos intentaba mantener la estabilidad social en aras de que no se transgrediera la norma.<sup>14</sup> La monarquía y el clero español impulsaron:

... la multiplicación de corporaciones verticalizadas y las ubicaron en distintos estratos conforme a la mayor diferenciación que presentaba en ese momento la sociedad novohispana. La jerarquía se justificó por el grado de perfección alcanzado por cada cuerpo, es decir, por el grado de sacrificio, de servicios concedidos a la conservación del estado de las cosas.<sup>15</sup>

Inserta dentro de la estructura social de la Nueva España, la capilla debe ser entendida no sólo como un grupo que se dedicaba a musicalizar las funciones de la catedral sino como un conjunto que formaba parte del sistema corporativo virreinal. Las premisas para entender a la capilla como una corporación serían que fue concebida como un organismo jerárquico y vertical con el maestro de capilla a la cabeza, donde se privilegiaba la diferencia entre extranjeros y novohispanos, cantantes e instrumentistas, los que gozaban de mayor o menor salario, lo que se codeaban con la elite, etc. y, porque además, el grupo gozaba de una personalidad jurídica.

Tanto el autogobierno basado en las constituciones u ordenanzas, el uso de distintivos y las actividades ligadas a la moral cristiana fueron características de las corporaciones novohispanas.<sup>16</sup> En este sentido, las corporaciones “compartían una personalidad jurídica y una fraternidad espiritual jurada.”<sup>17</sup> Los miembros de la capilla usaban como distintivo el hábito clerical para realizar su trabajo y no cabe

---

<sup>13</sup> *Idem.*, p. 12, 67, 148

<sup>14</sup> *Idem.*, p. 148-150

<sup>15</sup> *Idem.*, p. 149

<sup>16</sup> Rojas, *op.cit.*, p. 50-54

<sup>17</sup> *Idem.*, p. 52



duda que su oficio se relacionaba con la moral cristiana, al ser la música parte constitutiva de los textos sagrados que construían al ritual.

A pesar de estar supeditada a una corporación de mayor alcance como era el cabildo catedral, no se puede negar que la agrupación aún siendo una *petit* corporación, gozaba de un cierto autogobierno que se encontraba fundamentado en sus constituciones. Este autogobierno se puede apreciar en algunas prácticas de la capilla. Por ejemplo, el puesto de maestro de capilla se otorgaba por oposición, aunque el jurado estaba integrado por músicos, la decisión final estaba en manos del cabildo. No así uno de los cargos con mayor peso durante este periodo como lo era sin lugar a dudas el administrador de las obvenciones, cuya designación si se encontraba al arbitrio de los músicos. El cabildo, por medio del chantre, únicamente ratificaba el fallo. El control de los recursos más importantes después del salario quedó regulado por los propios miembros del grupo.

El documento clave para entender a la capilla bajo el fundamento anterior es la *Tabla de las asistencias de la capilla de esta santa iglesia catedral Metropolitana de México* compuesta y publicada en 1758 por orden del chantre Ignacio Cevallos.<sup>18</sup> También conocida en la catedral como cartilla o constituciones, el texto impreso se encontraba dividido en cuatro secciones: la primera contenía los diversos tipos de celebraciones anuales mensuales y semanales que comprendía el ciclo litúrgico en los que participaba la capilla, la segunda presentaba el calendario anual donde se asentaban mes por mes las actividades del grupo, la tercera una serie de advertencias para el buen servicio de los músicos dentro del coro y la cuarta comprendía las medidas tomadas por el cabildo para la buena distribución de las obvenciones.<sup>19</sup> Aunque muchas de las medidas estipuladas en las constituciones se

---

<sup>18</sup> *Tabla de las asistencias, op cit.*

<sup>19</sup> Sobre los añadidos que se hicieron que se hicieron al documento original antes de ser impreso ver, ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43 16 de junio de 1758, f. 235-235v

llevaban a la práctica desde mucho antes, el escrito comprueba que la capilla era una corporación aceptada a carta cabal como parte de la estructura eclesiástica.

Si hablamos del sistema corporativo novohispano es preciso hacer mención de los privilegios que detentaban esos mismos cuerpos sociales. Beatriz Rojas ha definido los privilegios como “todas las mercedes y gracias concedidas por el soberano, ya fuesen adquiridas o no por el uso de un cuerpo, para distinguirlo del resto de la sociedad.”<sup>20</sup> Cada cuerpo gozaba de privilegios que eran otorgados por el rey según la trascendencia de sus funciones. Los méritos y servicios fueron piedra de toque para el otorgamiento de privilegios; para acrecentarlos, modificarlos o mantenerlos. El *privilegium* fue una recompensa por los servicios prestados para el sostenimiento de la monarquía.<sup>21</sup>

El documento que nos permite entender los privilegios de la capilla como corporación se encuentra en el escrito que en 1768 enviaron los músicos de la catedral al rey a propósito del conflicto con una capilla rival. El instrumento se titulaba *Relación jurada de los méritos que presenta la capilla de música de la Santa Iglesia Metropolitana de México, reino de la Nueva España, en el servicio del Rey nuestro señor, Real Audiencia, Nobilísima ciudad y público.*<sup>22</sup>

El papel ponía de manifiesto la calidad étnica de sus integrantes al estar compuesta por “individuos de razón”: criollos y españoles. Sustentaban su razón de existir en el trabajo que ejecutaban en las diversas funciones del año; las que se hacían en honor a las autoridades civiles (el rey, los virreyes y los oidores), las fiestas anuales de la ciudad, los novenarios por las necesidades del pueblo, las procesiones de las organizaciones de la capital y la vocación pedagógica de sus miembros al realizar la enseñanza musical de las niñas pobres de los conventos.

---

<sup>20</sup> Rojas, *op. cit.*, p. 56

<sup>21</sup> *Idem.*, p. 54-61

<sup>22</sup> Ver el texto íntegro en el apéndice 2

Por último, reiteraban que la mayoría de las celebraciones se hacían sin recibir pago alguno.

El propósito de la misiva nos permite apreciar que el objetivo de los miembros de la capilla era la conservación de sus privilegios. Ser considerada la primera capilla del virreinato, en concordancia con la capilla real de Madrid, mantener su derecho a solemnizar todas las funciones que se efectuaran en la jurisdicción eclesiástica ordinaria y seguir gozando de prebendas y gracias especiales. Para ello exponían una serie de méritos y servicios que, a su parecer, justificaban la el mantenimiento de esos privilegios.

Una vez que hemos corroborado que la capilla de música era una corporación que gozaba de privilegios, pasemos ahora a revisar cuál era el perfil de los músicos y cómo se obtenía una plaza en el grupo durante la segunda mitad del siglo XVIII. Esto nos permitirá ir entendiendo cómo era su relación interna, también su correspondencia con el cabildo y sus vínculos con el resto de la sociedad. Este nuevo estadio de la capilla llevará a algunos de sus integrantes a cuestionar su papel social y poner en duda el control del cabildo sobre sus vidas. En esta tesis se intentará examinar ambas actitudes teniendo como telón de fondo los grandes cambios administrativos, sociales, económicos y culturales de la segunda mitad del siglo de las luces.

### *El perfil de los músicos*

Durante el periodo 1750-1791 formaron parte de la capilla de la catedral de México un total de 87 individuos. No obstante, la *muestra* que manejamos en nuestra investigación solo abarca a 71 de ellos, debido a que los 16 restantes habían ingresado a la capilla antes de 1749 en un status diferente al que analizamos en esta tesis. En algunos casos se recurrirá a la trayectoria de estos músicos para llenar

información faltante o para complementarla.<sup>23</sup> Hemos preferido, por tanto, hacer un rastreo a partir de contrataciones de personal posteriores a la elección como maestro de Ignacio Jerusalem, con el fin de tener un panorama más amplio de las trayectorias de estos músicos dentro de un periodo definido por las circunstancias históricas que rodearon a la capilla.<sup>24</sup>

Con base en la *muestra*, se ha podido establecer que la capilla estuvo compuesta a lo largo del periodo por 18 europeos, -13 de España, 3 de Italia, 1 de Flandes y 1 de los Estados Eclesiásticos- y 38 novohispanos, -32 de la ciudad de México, 1 de Valladolid, 1 de Puebla y 1 de Valle de Santiago-. Aunque aún quedan por identificarse 18 individuos, se puede observar que el número de novohispanos fue mayor al de los europeos, así se constata cuando se miran las admisiones anuales a la capilla.

Según se aprecia en el gráfica 1, el flujo de músicos españoles y extranjeros, aunque bajo, se mantuvo más o menos estable en el periodo 1750-1764 y 1773-1778. Entre 1765 y 1771 se cubrieron las plazas con los recursos humanos generados por el Colegio de Infantes en apoyo de la base de europeos bien asentados en el grupo.<sup>25</sup> Después de 1780 encontramos una ausencia de músicos europeos. No fue sino 11 años después cuando en 1791 llegaron tres músicos españoles ya con su contrato en la mano.<sup>26</sup> Esta situación orilló al cabildo a tener que apostar por los músicos locales, en vista de que los europeos ya no llegaban a suelo novohispano.

---

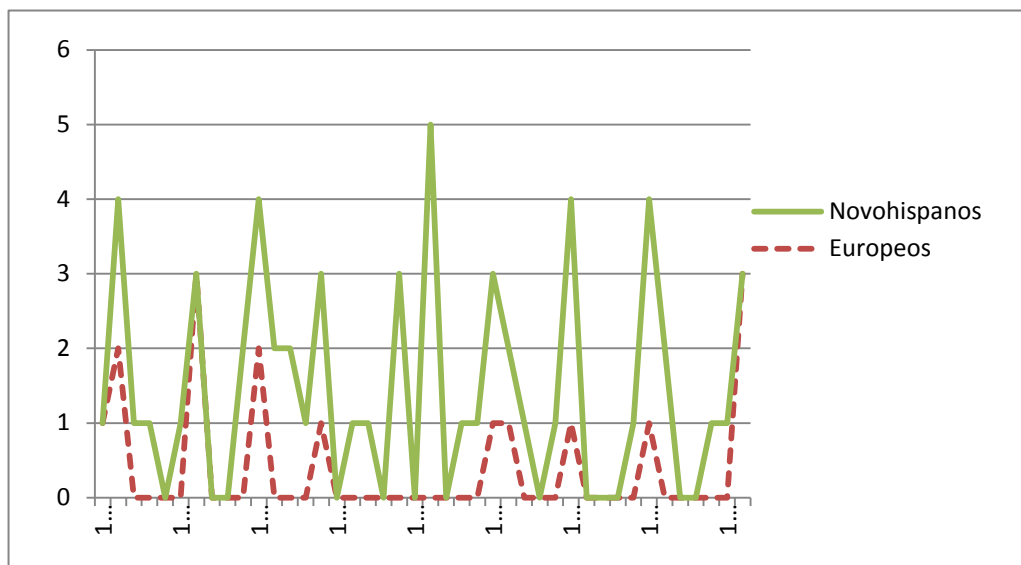
<sup>23</sup> En adelante queda por sentado que el término *muestra* define siempre al número de 71 músicos adscritos a la capilla entre 1750 y 1791.

<sup>24</sup> Un listado completo de los miembros de la capilla, sus edades de ingreso, lugar de procedencia, calidad étnica, salarios e instrumentos o voces, ver apéndice I

<sup>25</sup> *Idem*.

<sup>26</sup> Entre los pocos casos de pretensiones tenemos a dos músicos españoles, José Castel Ruiz, contralto de la catedral de Pamplona, y Pedro Domingo, maestro de capilla de la Corella, los que sólo mandaron sus cartas desde la península. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 54, 20 de julio de 1781, f. 288.

No se ha encontrado documentación para dar una explicación a este fenómeno, pero se pueden hacer algunas conjeturas.



Gráfica 1. Contrataciones anuales de músicos en la capilla.<sup>27</sup>

Se podría pensar que fue debido a la total ocupación de plazas, idea que desmiente el informe del maestro de capilla Bernárdez de Rivera del año 1785. En él mencionaba la falta de voces de dos contraltos, un tiple, un bajo formal, además de los instrumentos como los oboes y dos bajones.<sup>28</sup> También se pudiera suponer “la existencia de una escuela consolidada como tradición en torno al Colegio de Infantes”, a lo que se añadían músicos novohispanos foráneos. En este sentido, encontramos que entre 1780 y 1791 entraron en la capilla 6 individuos procedentes del Colegio y 8 que llegaron a solicitar trabajo a la catedral (4 de parroquias de la ciudad de México, 2 de la catedral de Valladolid y 2 hijos de un violinista de la catedral de México).<sup>29</sup> También es probable que las licencias para trabajar como músico fueran muy difíciles de obtener o muy pocos estuvieran interesados a venir a tierras tan lejanas.

<sup>27</sup> Ver Apéndice 5, cuadro 1

<sup>28</sup> AHAM, *Cabildo*, caja 188, exp. 38, s/f

<sup>29</sup> Ver apéndice 1

A través de los años siempre hubo un ciclo recurrente donde convivieron músicos muy jóvenes acabados de salir de la adolescencia, hombres en plena madurez y venerables ancianos con muchos años encima. La edad de ingreso a la capilla osciló en el rango de los 17 y los 38 años. La edad de los novohispanos fluctuaba entre los 17 y 32 años. Los más jóvenes eran generalmente los salidos del Colegio de Infantes. Quienes egresaban del Colegio y se integraban a la capilla contaban entre 17 y 22 años; en cambio, aquellos que por diversas causas, que iban desde falta de plazas hasta la realización de estudios en otras instituciones, presentaban edades de entre 23 y 32 años. Los músicos avecindados en la ciudad de México contaban con edades entre 20 y 28 años, mientras que los llegados del interior del virreinato entre 30 y 32 años. La edad de extranjeros venidos de Europa fluctuaba entre los 28 y 35 años; los recién llegados entre 28 y 32, y los que ya tenían tiempo viviendo en Nueva España de 30 a 38 años. Eran hombres que llegaban en su madurez musical y con la experiencia previa de haber trabajado en catedrales europeas o del interior del virreinato.

Se ha establecido la calidad étnica de 35 músicos novohispanos, los que se constituían por: 32 criollos, 1 indio y 2 mestizos; mientras que los europeos apenas sumaban 18 individuos: 13 peninsulares y 4 europeos. Se puede advertir que la capilla estaba conformada por una mezcla mayoritaria de criollos y peninsulares; esta composición era acorde al estamento al cual atendía, es decir, a la elite política, económica, religiosa y social que concurría en la Catedral. Ya advertía el maestro Ignacio Jerusalem, que la capilla se obligaba a servir a la “gente de razón” de la ciudad de México.

Encontramos diversas vías por las cuales los músicos habían llegado a ocupar una plaza en la capilla de la Catedral de México. Los músicos nacidos en la Nueva España se dividen en tres grupos. En un primer grupo están los 27 individuos que egresaron del Colegio de Infantes. Nos referimos al Colegio de

Nuestra Señora de la Asunción y señor San Pedro, llamado comúnmente Colegio de los Infantes de Coro o Colegio de Infantes, fundado en 1725 con la finalidad de criar a una serie de niños, según los Estatutos, no más de 24,<sup>30</sup> en la virtud, modestia y recogimiento, además de instruirlos en música, gramática y latín, para que pudieran servir en la catedral, ya fuera como eclesiásticos o como músicos. “...el fin que deseamos es, el que los colegiales se críen para ministros idóneos de esta santa iglesia...”<sup>31</sup> Los niños tenían que ser españoles, hijos legítimos y demostrar su limpieza de sangre, además de contar con edad entre 7 y 9 años para ser admitidos.<sup>32</sup>

El Colegio contaba con un rector, con nombramiento de clérigo presbítero domiciliario, encargado de dirigir y encaminar a los infantes colegiales.<sup>33</sup> Sólo hasta las reformas que se hicieron a las constituciones originales en el año de 1810, se instituyó la figura del subrector.<sup>34</sup> El cabildo aspiraba a que una vez acabados los estudios en el Colegio, los infantes pudieran seguir su enseñanza en filosofía y posteriormente pasar a una facultad mayor.

De los 27 individuos que egresaron de la institución y tomaron plaza de músicos en la catedral, algunos como Joseph Bernárdez de Rivera (maestro de capilla) o Mariano Ignacio Paz Velasco (rector del Colegio), lograron, en cierta medida, acotarse a los requerimientos que se esperaban de todo colegial. En el caso de Martín Bernárdez de Rivera, había ingresado al Colegio de Infantes en 1742, a la

---

<sup>30</sup> ACCMM, *Obra pía*, lib. 4, s/f, *Libro de erección y fundación del Colegio de la Asunción de Nuestra Señora y patriarca señor San Joseph para los infantes del coro de esta Santa Iglesia Metropolitana de México*, (Manuscrito), 1725. En 1810, el número de colegiales se redujo a 16. ACCMM, *Obra pía*, lib. 4, s/f. *Extracto, corrección y adición de algunas constituciones para el mayor gobierno del Colegio de Infantes, quedando lo demás en su vigor y fuerza*, (Manuscrito), 1810

<sup>31</sup> ACCMM, *Obra pía*, lib. 3, s/f, *Constituciones...*(manuscrito), s/f; ACCMM, *Obra pía*, lib. 4, s/f, *Constituciones...*(manuscrito), s/f

<sup>32</sup> *Idem*

<sup>33</sup> *Idem*

<sup>34</sup> ACCMM, *Obra pía*, lib. 4, s/f, *Extracto...* (manuscrito), s/f

edad de 9 años. Cuando salió del Colegio en 1751, se le nombró músico de la capilla y asistente de organista y, posteriormente, obtuvo una capellanía de coro.<sup>35</sup> En 1756 se le concedió licencia para cursar cánones en la Universidad.<sup>36</sup> Ya como bachiller y sacerdote, en 1781, fue nombrado maestro de capilla interino a la muerte de Mateo Tollis de la Roca.<sup>37</sup> Diez años después, en 1791, con la llegada del nuevo maestro de capilla Antonio Juanas y, con cincuenta años de servicio en la iglesia, fue confirmado como segundo maestro de capilla.<sup>38</sup>

En un segundo grupo hallamos a 6 músicos que encontraron acomodo en la capilla por recomendación o constancia de servicio de sus propios padres, quienes a su vez trabajaban o habían trabajado en la Catedral. El músico mandaba un escrito al cabildo solicitando un lugar para su hijo; alegaba que con base en sus propios méritos y dedicación a su oficio, y la buena inclinación de su vástago a la música, el cabildo podría conceder la gracia. Si el músico se encontraba enfermo, el hijo justificaba su posible ingreso debido al tiempo que había desempeñado el trabajo de su progenitor, sin recibir sueldo pero con la oportunidad de mostrarse como un músico capaz. Ignacio Jerusalem consiguió que su hijo Joseph Jerusalem entrara como violochelista a la capilla. Lo mismo ocurrió con el organista Juan Antonio Arguello, quien impulso a sus vástagos Joseph Arguello para que ocupara una plaza de violinista y Manuel Argüello para que fuera admitido como organista. De igual forma Manuel Delgado logró que sus hijos, el mayor, Joseph María y el menor, Francisco Joseph, ocuparan sendas plazas como violinistas.

---

<sup>35</sup> ACCMM, *Obra pía*, lib. 3, s/f, *Constituciones...*(manuscrito), s/f Sobre las capellanía de coro, ver p. 159-164

<sup>36</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 42, 14 de mayo de 1756, f. 270; 4 de junio de 1756, f. 276v

<sup>37</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 54, 18 de septiembre de 1781, f. 294

<sup>38</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 57, 24 de septiembre de 1791, f. 197v. También era común además que se emplearan en la catedral uno o más familiares. Además de Bernárdez de Rivera encontramos a dos de sus tíos: el doctor y maestro Juan Bernárdez de Rivera (prebendado) y al bachiller Antonio Bernárdez de Rivera (secretario). Uno de sus hermanos de igual forma había servido en la capilla, Pedro Bernárdez de Rivera. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 50, 23 de junio de 1769, f. 294



Nicolás Joseph Antonio Gil de la Torre, hijo de Nicolás Gil de la Torre, músico jubilado, suplió tres años a su padre sin recibir salario, hasta que logró quedarse con su plaza.<sup>39</sup>

En el último grupo se encontraban los músicos que habían laborado en alguna institución eclesiástica de la ciudad de México o del interior del virreinato, a saber: 2 provenían de la catedral de Valladolid, 1 de la Catedral de Puebla, 1 de la parroquia de San Miguel y 1 de la Profesa, las dos últimas de en la ciudad de México. El cabildo siempre miró con recelo a los músicos que trabajaban en parroquias o en los conventos de monjas, los llamados “músicos de la calle”, quienes en ocasiones eran invitados a la catedral, más por necesidad que por gusto, como músicos “huéspedes”, como se decía en el argot de la época, para celebraciones especialmente solemnes como las festividades de San Pedro, la Asunción o Semana Santa.<sup>40</sup> De igual forma, como veremos en el siguiente apartado, recelaban de los provenientes de lugares distantes de la ciudad de México.

En realidad, el motivo del rechazo era que, basados en los exámenes y su correspondiente dictamen, los capitulares no consideraban a estos individuos con la calidad suficiente para formar parte de la capilla de manera permanente, además de que algunos tenían la dudosa calidad de mestizos o indios.<sup>41</sup> En cuanto a estos últimos, quienes se dedicaban a cantores o ministriles, por regla no escrita, tenían que demostrar su posición como caciques, pues exclusivamente con este status los naturales tenían acceso al mundo musical catedralicio. Solamente un indio pudo entrar a la catedral durante nuestro periodo. Nos referimos a Domingo Esteban de

---

<sup>39</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 15 enero de 1760, fs. 92-92v; lib. 53, 19 de enero de 1776, f. 118; lib. 55, 29 de enero de 1784, f. 126v; lib. 55, 13 de enero de 1786, f. 289

<sup>40</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 53, 11 de septiembre de 1775, f. 78; ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 57, 5 de abril de 1791, f. 147-147v. Ver capítulo 7

<sup>41</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 28 de enero de 1775, f. 276v-277

la Mota, indio cacique originario de la ciudad de México que fue admitido como organista en 1751.<sup>42</sup> Sin embargo no fue el único que ingresó desde la llegada de Jerusalem a la capilla. Otro organista, Juan de Velasco, también indio cacique, oriundo de Oaxaca, había ingresado en 1746.<sup>43</sup>

En cuanto a los músicos peninsulares y extranjeros, podemos dividirlos en tres grupos. En la muestra encontramos 20 de estos personajes. En un primer grupo estaban aquellos que habían sido contratados por el cabildo desde sus lugares de origen. Solamente tenemos a 5 músicos contratados desde la península por los agentes de la Catedral en Madrid. Aunque hubo dos contrataciones de este tipo, una en 1756 (se trajo a 2 individuos) y otra en 1790 (se condujeron 3 individuos), únicamente la primera se encuentra suficientemente documentada. En este sentido, el cabildo trató en numerosas ocasiones de traer músicos españoles o italianos con la esperanza de que su capilla tuviera mayor calidad vocal. En 1755, el propio arzobispo Rubio Salinas había sugerido que se trajeran cantantes de Mallorca, dándoles preferencia sobre los extranjeros europeos, como los venidos de Italia, porque al pertenecer la isla al imperio español era menos costoso su contrato y más fácil su traslado a la Nueva España.<sup>44</sup> Por diversas referencias da la impresión de que era más difícil encontrar músicos de voz que de instrumento en la Nueva España; aunque es más seguro que los novohispanos no cumplieran con las expectativas de lo que el cabildo consideraba como una buena voz.

Sin embargo, como señalaban los agentes de la Catedral, era muy poca la respuesta y entusiasmo de los músicos del viejo mundo, debido a que la mayoría

---

<sup>42</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 40, 9 de febrero de 1751, f. 186v; lib. 53, 28 de julio de 1775, f. 60

<sup>43</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 38, 19 de abril de 1746, f. 73v. Otro indígena, Joseph Antonio de Rueda Flores, originario de las Amilpas, también intentó ocupar un lugar en la capilla en reiteradas ocasiones, tanto que ya traía asoleado el chanfre Luis Torres Tuñón. La primera vez se le negó porque no era cacique, la segunda porque no salió bien librado del examen. *Actas de cabildo*, lib. 53, 28 de julio de 1775 f. 60

<sup>44</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 42, 12 de septiembre de 1755, f. 201

se negaba a dejar sus plazas y buenos salarios estables para emprender una aventura llena de incertidumbre en tierras desconocidas y con un futuro laboral inseguro.<sup>45</sup> Así lo asentaba el agente de la catedral en Madrid, Pedro Cosío:

que había corrido por varias catedrales, y colegiadas de Segorbe, Albarracín, Tervel, Rubieles, Alcira, Játiva, Chiba y Valencia, y que en todas estas iglesias había hecho eficaces diligencias, y que en una de ellas, había encontrado un bajo sacerdote de edad de veinte y siete años, gran voz, poco diestro en el canto de órgano, y sin ningún estilo, y sin embargo le hizo la proposición, y lo mismo fue oír nombrar a Indias, que desperanzarlo en un todo.<sup>46</sup>

Un segundo grupo lo conformaban quienes llegaban procedentes de la Península. Estos individuos solicitaban directamente empleo en la catedral por no contar con un contrato preestablecido. En la *muestra* suman un total de 8 los músicos que tocaron tierra novohispana por sus propios medios, cuenta y riesgo; en ocasiones bajo precarias condiciones económicas. Esta inconveniencia les obligaba a presentarse casi de inmediato en la Catedral, donde informaban acerca de sus conocimientos en música y hacían demostración de sus habilidades con la esperanza de lograr algún acomodo.<sup>47</sup> Sin contar con un gran cartel, algunos, como el caso de Manuel Andreu, llegaron a dar un excelente servicio al cabildo, tanto por su longevidad laboral como por su calidad artística.<sup>48</sup> Es probable que muchos de estos músicos hubieran trabajado en coliseos o conventos, pero nunca pudieron ocupar un lugar en alguna capilla catedralicia. Estos músicos bien pudieron contar con algunos papeles donde constara su paso por diversos trabajos, por lo que al arribar a la Nueva España lograban presentarse directamente en la catedral a solicitar trabajo, como ya mencionamos, ó ser apoyados por algún prominente personaje de la ciudad. Por ejemplo, el músico Nicolás del Monte fue recomendado

---

<sup>45</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 3 de septiembre de 1756, f. 21

<sup>46</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 42, 8 de julio de 1755, f. 179v

<sup>47</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 51, 1 de octubre de 1772, f. 259v

<sup>48</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 10 de octubre de 1760, f. 219v-221

personalmente por Manuel de Enderica, dueño de la Hacienda de San Nicolás Mipulco o Eslava, al violinista Gregorio Panseco para que éste lo introdujera en la Catedral.<sup>49</sup>

Un caso especial lo encontramos en el único individuo que arribó como parte del séquito de un virrey. El músico Juan Bautista del Águila había llegado desde La Habana como parte del grupo que acompañaba al virrey Francisco Güemes y Horcacitas, conde del Revillagigedo, en 1746.<sup>50</sup>

El tercer grupo lo componían aquellos músicos españoles o extranjeros que ya vivían en la Nueva España y servían en otras instituciones eclesiásticas o en el Coliseo de la ciudad de México. Encontramos un total de 7 músicos extranjeros avecindados en la Nueva España que posteriormente presentaron solicitud para la capilla. Algunas referencias destacan la presencia de un apoderado que fungía como enlace entre el cabildo y el músico para las cuestiones tocantes al salario, sobre todo si se encontraba en una ciudad distante de la capital. Por ejemplo, Joseph Revelo había sido admitido como primer oboe con un salario de 400 pesos y la obligación de enseñar el instrumento a los niños del Colegio. Se solicitó a su apoderado que le escribiera a Valladolid, donde residía Revelo, para ver si aceptaba la plaza bajo las condiciones propuestas por los capitulares.<sup>51</sup>

Del ámbito laboral donde se desarrollaba el ejercicio de la música, se han identificado las ocupaciones de 59 individuos de la capilla antes de haber entrado a ella: 26 tenían una experiencia previa de trabajo, mientras que 33 sólo habían estudiado y la capilla fue su primer empleo y, en ocasiones, el único (De 12 aún no se tiene conocimiento).

---

<sup>49</sup> AGN, *Inquisición*, vol. 1136, exp. 3, f. 464v, (1776)

<sup>50</sup> ACCMM, *Correspondencia*, caja 24, s/f, 1780

<sup>51</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 55, 19 de enero de 1785, f. 206; lib. 55, 26 de enero de 1785, f. 209v

De los 26 individuos con experiencia laboral; 13 músicos habían trabajado exclusivamente en catedrales, colegios y conventos de Europa. Por ejemplo, Francisco Selma había sido contralto del primer coro de la capilla del Colegio Imperial de Madrid; mientras que su compañero Joseph Poziello de Fondevila, el de bajo en la capilla de las Descalzas Reales de la misma ciudad.<sup>52</sup>

Encontramos a 4 músicos que antes de ingresar a la capilla, previamente habían trabajado en el Coliseo de la ciudad de México. Curiosamente tres de esos músicos, Ignacio Jerusalem, Joseph Pisoni y Gregorio Panseco, habían llegado a la Nueva España contratados por el asentista del Coliseo, Joseph de Cárdenas en 1743.<sup>53</sup> Del otro músico, Antonio Palomino, no se tiene información de cuándo llegó a servir en el teatro.<sup>54</sup> A la postre, el cabildo no permitió que ningún músico proveniente del teatro ocupara un lugar en la plantilla de los miembros de su capilla, posiblemente, y según su pensamiento, para no contaminar la música eclesiástica con las sonoridades de la música dramática y para evitar los escándalos propios de quienes se movían en el mundo de los espectáculos teatrales. Esta experiencia la vivió el cabildo en carne propia al lidiar con los pleitos maritales entre Jerusalem y su esposa o con los excesos de la cantante Josefa Valdivieso, mujer de Gregorio Panseco.<sup>55</sup> Pero es probable que algunos de estos músicos del

---

<sup>52</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 42, 29 de septiembre de 1754, f. 116v; 8 de julio de 1755, f. 180

<sup>53</sup> AGI Contratación, N 3, R 15

<sup>54</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 41, 13 de octubre de 1752, f. 173v; lib. 41, 17 de octubre de 1752, f. 176

<sup>55</sup> La cómica Ordoñez era objeto del escrutinio de las autoridades civiles y eclesiásticas por sus constantes infidelidades públicas, sin embargo, la idea de que esta mujer pública y plebeya gozara, sin arrepentimiento, de una franca libertad sexual además de una clara independencia económica de su marido, eran aspectos que una sociedad patriarcal y estratificada como la novohispana no hubiera tolerado sin poner algún remedio. María del Carmen Vázquez Mantecón, *Los días de Josepha Ordoñez*, México, UNAM/IIH, 2005, (Historia Novohispana 74), AGN, *Correspondencia de virreyes, segunda serie*, vol. 13, fs. 554-554v, fs. 607-607v (1770); vol. 15, fs. 213-213v, (1770); *Alcaldes mayores*, vol. 2, exp. 36, f. 90, (1770); vol. 2 exp. 38, fs. 92-95, (1770); *Correspondencia de diversas autoridades*, vol. 16, exp. 4, fs. 11-13 (1771); *Reales cédulas*, vol. 97, exp. 7, fs. 28-29, fs. 202-205 (1770); vol. 236, exp. 169, s/f, (1776); vol. 124, exp. 148, fs. 283-284, (1783)

Coliseo pudieran haber participado sólo en las funciones extraordinarias donde la capilla necesitaba gente de apoyo.

En número de extranjeros que llegó a trabajar a la catedral de México, habiendo ocupado un lugar en las catedrales del interior de virreinato, se redujo a 2 individuos. Ambos llegaron con cierta fama y recomendaciones de sus antiguos empleadores. El músico Juan Bautista del Águila, después de su arribo a territorio novohispano en 1746, sirvió en la catedral de Puebla al año siguiente; luego, en 1748, fue organista mayor en la catedral de Guadalajara y solo hasta 1750 ocupó una plaza en la Metropolitana.<sup>56</sup> El tiple Francisco Bozzi llegó a Nueva España en 1774 y pasó a trabajar a la catedral de Valladolid; fue hasta 1777 que ocupó un lugar en la catedral de México.<sup>57</sup>

También el ejército novohispano colaboró con músicos para la capilla de la Catedral. Desde su establecimiento formal en 1762, se fue consolidando conforme se sucedían los diversos gobiernos virreinales. Las huestes novohispanas estaban conformadas por tropas veteranas venidas de España y cuerpos de milicianos reclutados en el virreinato. La presencia de estas tropas veteranas fue una empresa costada siempre desde la Metrópoli, sin embargo, los elevados costos se compensaban porque los soldados españoles inspiraban respeto entre la población y daban pie a la conformación de los cuerpos de milicianos.<sup>58</sup>

Con mayor sueldo que los oriundos novohispanos, los oficiales y soldados españoles no eran muy proclives a prestar sus servicios en el virreinato, motivo suficiente para que con frecuencia abandonaran las filas castrenses. Este bien pudo ser el caso de los dos músicos militares que arrojó la *muestra*.<sup>59</sup> Ambos músicos

---

<sup>56</sup> ACCMM, *Correspondencia*, caja 24, s/f, (1780)

<sup>57</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 53, 18 de abril de 1777, f. 243v;

<sup>58</sup> María de Carmen Velásquez. *El estado de guerra en Nueva España, 1760-1808*, México, El Colegio de México, 1997, p. 103-108

<sup>59</sup> *Idem.*, p. 127-128

procedían del Regimiento de Infantería de Granada. Este cuerpo se había embarcado en el puerto de los Pasajes en San Sebastián en un convoy de 15 navíos, el 24 de enero de 1771. El 27 de abril del mismo año arribaron a Veracruz la fragata San Gabriel y los paquebotes San Joaquín y Santa Ana, la Unión y el Coro. Posteriormente fueron llegando el resto de las embarcaciones hasta junio. El total de tropa fue de 692 efectivos, 21 de los cuales eran músicos de tambores y pífanos.<sup>60</sup>

El músico Blas Muñoz de los Santos había llegado con el Regimiento desde la península donde se enroló como voluntario; así, cuando pidió su baja para enrolarse en la capilla de música, el cabildo le pidió licencia donde constara su renuncia<sup>61</sup>, firmada por el Inspector General, que en ese tiempo era Pascual de Cisneros,<sup>62</sup> quien la concedió tres años después del primer escrito de Muñoz a los capitulares.<sup>63</sup> En cuanto al músico Manuel Sales, su baja fue más sencilla porque había sido reclutado en la Nueva España y podía separarse del servicio en cualquier momento.<sup>64</sup>

---

<sup>60</sup> AGN, *Correspondencia de virreyes*, vol. 14, fs, 249-251, 351-352; *Correspondencia de diversas autoridades*, vol, 16, fs, 162-166, 181-184, 216-218, 224-225, 262-263, 270-271, 288-289, 314-315, 328-329, 331-332

<sup>61</sup> Dos músicos militares trataron de ingresar sin éxito a la capilla. Tanto Pablo Bussin y Luis Ancelín, ambos músicos del Regimiento de la Corona en Nueva España, fueron rechazados por no contar con la licencia de su coronel. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 55,27 de julio de 1784, f. 165-165v.

<sup>62</sup> Velásquez, *op, cit.*, p. 104

<sup>63</sup> Como el coronel de Regimiento no contaba con la autoridad para licenciar a Muñoz, le concedió un permiso para que asistiera a la Catedral. El cabildo, con el fin de evitar malos entendidos, ordenó que el músico sólo asistiera a funciones donde fuera necesario, sin portar traje eclesiástico y con una mera gratificación de 30 pesos mensuales. Posteriormente, en 1775, bajo palabra de los jefes militares de darlo de baja definitiva, se le asignaron 400 pesos y las obvenciones, pero sin estar anotado en el cuadrante. No fue sino hasta que entregó la licencia que se le asignó plaza definitiva con 600 pesos y las obvenciones, en 1776. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 26 de enero de 1773, f. 13v-14v; lib. 52, 6 de abril de 1773, f. 38; lib. 52, 4 de febrero de 1774, f. 119v; lib. 52, 2 de diciembre de 1774, f. 253; lib. 52, 8 de febrero de 1774, f. 120; lib. 52, 30 de enero de 1775, f. 277v; lib. 53, 8 de octubre de 1776, f. 184v; lib. 53, 5 de noviembre de 1776, f. 187-187v

<sup>64</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 11 de febrero de 1774, f. 123v; lib. 52, 22 de febrero de 1774, f. 127v

De los 31 músicos oriundos de la Nueva España, encontramos una minoría que contaban con experiencia laboral previa, mientras que el resto carecía casi por completo de ella. Solamente 4 músicos habían trabajado con anterioridad en catedrales, parroquias o conventos del virreinato. El resto contaba con una mínima experiencia de trabajo anterior a la plaza que obtuvieron en la catedral, es el caso de los 27 estudiantes que formaron parte del Colegio de Infantes o los 6 que aprendieron de sus propios padres, músicos de la Catedral.

Todos los miembros de la capilla eran músicos de oficio, es decir, dedicaban tiempo completo a su ejercicio; habían estudiado música para hacer de ella su modo de subsistencia. Por desgracia no tenemos las suficientes referencias documentales que nos permitan hacer una construcción del nivel de enseñanza de nuestros 71 músicos. Contamos con 37 casos aislados, por ejemplo, los 27 estudiantes del Colegio de Infantes y los 6 que fueron instruidos por sus propios padres; además de un individuo egresado de la Colegiata de Guadalupe, uno del Colegio de Nobles “Cuatro Naciones” de París y otro del Colegio de Nápoles.

Un número de 12 individuos, todos eclesiásticos, llegaron a obtener el título de bachiller.<sup>65</sup> Al ostentar el grado de bachiller se aseguraba el desempeño de alguna profesión o la ocupación de algún cargo. Por ejemplo los bachilleres en artes podían optar por el orden sacerdotal. Al exhibir ese grado, un individuo aspiraba solamente a puestos secundarios en la estructura administrativa y eclesiástica del virreinato.<sup>66</sup> De los 12 músicos que obtuvieron un grado de bachiller, 10 lo consiguieron en artes y 2 en cánones. Por ejemplo, Ignacio Paz

---

<sup>65</sup> ACCMM, *obra pía*, lib. 3, 1725. *Libro de erección y fundación del Colegio de la Asunción de Nuestra Señora y Patriarca Señor San Joseph para los infantes de coro de esta Santa Iglesia Metropolitana de México*, (Manuscrito); ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 12 de septiembre de 1760, f. 206v; ACCMM, *Correspondencia*, caja 16, s/f, (1780); ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 53, 11 de septiembre de 1795, fs. 77v-78

<sup>66</sup> Rodolfo Aguirre Salvador. *El mérito y la estrategia. Clérigos, juristas y médicos en Nueva España*, México, UNAM/CESU, 2003, p. 72-75, 231-232



egresó del Colegio en 1771 y de inmediato se incorporó como violinista de la capilla. Cursó el bachillerato en artes en la Real Universidad, fue clérigo presbítero domiciliario y capellán de erección. Fue nombrado rector del Colegio de Infantes el 17 de febrero de 1787. Posteriormente, el 10 de octubre de 1801 ocupó nuevamente el rectorado en la misma institución.<sup>67</sup>

Puede advertirse que hay un claro predominio de los criollos, los cuales siempre se mantuvieron como el mayor número de los sujetos que componían la capilla, sin embargo, ya fuera por su corta edad o su limitada o casi nula experiencia laboral; el predominio de la capilla estuvo en manos de los músicos españoles o extranjeros, quienes mayoritariamente ocuparon las plazas de renombre en el grupo. Buena parte de ellos, como veremos en el capítulo siguiente, obtuvieron los mejores puestos y ganaban los salarios más altos. Lo anterior se debía a que estos músicos llegaban en la madurez de sus habilidades con gran calidad en las voces e instrumentos y con muchas horas de experiencia en el oficio, además de las preferencias del cabildo por traer, como ya vimos, músicos de fuera.

Sin embargo este status hacía que se convirtieran en una élite dentro del grupo y así lo hacían ver. En 1792, el canónigo Chávez mencionaba que los músicos venidos de Europa, Juanas, Pulgar y Pastrana, se comportaban con demasiada altanería, porque ocupaban las sillas que se encontraban en la sacristía destinadas para el acomodo de los capitulares, aún estando éstos presentes. Incluso, alguno había tenido el atrevimiento de pedirle el cigarro a algún capitular para prender el propio.<sup>68</sup>

A pesar de que había una fuerte tradición en cuanto a la comunicación de las diversas catedrales de la península con las de ultramar, durante la segunda mitad del siglo XVIII, los cabildos de México y España poco tuvieron que ver con

---

<sup>67</sup> ACCMM, *Obra pía*, lib. 3, s/f, *Constituciones...*(manuscrito), s/f

<sup>68</sup> ACCMM, *Acuerdos de Cabildo*, caja 57, f. 259, (1792)

las negociaciones de los músicos extranjeros y peninsulares. Incluso, los contratos estipulados desde Madrid eran asunto de los agentes de la catedral y su trato directo con los músicos.

Tampoco podemos hablar de una movilidad de músicos entre las diversas sedes diocesanas a manera de un “mercado de trabajo local”, porque así como fueron muy contados los casos donde músicos de la catedral de México partieron buscando mejores caudales monetarios en catedrales de interior del virreinato, también el número de los contratados por el cabildo catedral de México, como vimos líneas arriba, fue mínimo.<sup>69</sup> Debemos tomar en cuenta que los capitulares desestimaron algunas solicitudes de gente venida del interior. Hemos localizado por lo menos 6 de estos casos.<sup>70</sup>

Mientras que el cabildo catedral de Valladolid se orientó al fortalecimiento de una tradición musical local, basada en los recursos humanos emanados del Colegio de Infantes;<sup>71</sup> durante el siglo XVIII, el cabildo metropolitano de México prefirió sustentar, con base en sus recursos monetarios, una tradición que giraba en torno a un grupo de virtuosos europeos secundados por un amplio sector de músicos novohispanos mayoritariamente salidos de las filas de su Colegio de Infantes y, a finales de nuestro periodo, debido a una baja en el número de

---

<sup>69</sup> Como ejemplo tenemos a Blas Muñoz de los Santos y Manuel Sales quienes trabajaban en la catedral de México: el primero partió a la catedral de Puebla, mientras que el segundo lo hizo a la de Valladolid. Archivo del Venerable Cabildo Angelopolitano (en adelante AVCA), *Actas de cabildo*, lib. 46, 26 de febrero de 1784, f. 49; *Actas de cabildo*, 2 de marzo de 1784, f. 50; ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 55, 26 de febrero de 1784, f. 133v. Solo contamos con tres casos de individuos que trabajaban en catedrales del interior y fueron contratados por la de México: Joseph Carnero que laboraba en Puebla, Joseph Manuel Delgado y Francisco Bozzi que provenían de Valladolid.

<sup>70</sup> El cabildo rechazó a 3 individuos procedentes de Valladolid, todos músicos de aquella catedral, 1 de Puebla y 2 de Guadalajara. Probablemente fueron más, pero en algunas peticiones no se menciona el lugar de procedencia, por lo que dificulta tener certidumbre de esos datos. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 45, 2 junio de 1761, f. 48; lib. 46, 27 de julio de 1764, f. 275v; lib. 47, 26 de febrero de 1765, f. 88; lib. 54, 19 septiembre de 1780, f. 247v; lib. 55, 3 septiembre de 1784, f. 171v; lib. 56, 23 noviembre de 1787, f. 174

<sup>71</sup> Mazín, *El cabildo catedral...*, *op. cit.*, p. 239; *Entre dos...*, *op. cit.*, p. 210-211

colegiales incorporados a la capilla, con músicos parroquiales y conventuales de la propia capital.

#### *Formas de ingreso, egreso y reingreso*

Todos aquellos que pretendían ingresar a la capilla tenían la obligación de seguir invariablemente el protocolo que exigía el cabildo catedral. En teoría, el aspirante debía cumplir con dos pasos casi simultáneos: presentar una petición por escrito y visitar personalmente a los capitulares en sus casas a exponer de manera verbal su deseo de formar parte del grupo.<sup>72</sup> Si eran aceptados tenían que volver a realizar una nueva visita para agradecer el nombramiento concedido.<sup>73</sup>

Durante el periodo que estudiamos siempre fue presentada por escrito la petición de ingreso; en total se manifestaron 97 solicitudes. En el documento, el postulante asentaba su nombre, el instrumento que ejecutaba o la voz que poseía, el lugar de procedencia o residencia, a veces dónde había estudiado y, sobre todo, justificaba su enorme deseo de servir a la Catedral.<sup>74</sup>

En cuanto a la visita, tal parece que no siempre se ejecutó como el cabildo lo requería, esta cuestión causó gran malestar entre los capitulares, ya que se

---

<sup>72</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 45, 11 de abril de 1761, fs. 23

<sup>73</sup> Este ceremonial se obviaba cuando los músicos provenían del Colegio de Infantes y eran requeridos por el cabildo para servir en la capilla. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 51, 19 de enero de 1771, fs. 15; ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 57, 7 de octubre de 1791, fs. 198v

<sup>74</sup> Un ejemplo de petición: "Don Joseph Carnero de menores órdenes del obispado de la Puebla, residente en esta corte, puesto a los pies de vuestra señoría ilustrísima con todo rendimiento parezco ante su grandeza y= Digo que hallándome examinado por el maestro de capilla de aquella santa iglesia y en el ánimo de pasara servir a vuestra en la de esta, en el instrumento de bajón y en delante de violonchelo, en el que aunque se, no estoy examinado, ocurro a su generosidad pidiéndole me acomode por uno de los que componen su capilla, en cuyo ejercicio estoy pronto a cumplir con lo que fuere de mi obligación y se me ordenare ya por vuestra señoría ilustrísima, ya por los señores de cuya obediencia deba estar. Por tanto, a vuestra señoría ilustrísima suplico que habiéndome por presentado se sirva de admitirme como refiero que en ello recibiré merced, etc. Joseph Carnero. ACCMM, *Correspondencia*, caja 24, exp. 2, s/f, (1764). Otros ejemplos de nombramientos en ACCMM, *Correspondencia*, leg. 18, (1769-1781)

consideraba una falta de atención y respeto hacia sus personas y rangos. Al menos los músicos sí demostraban con su actitud una mezcla de apatía, flojera y orgullo:

Asimismo se determinó, que atendiendo a que así estos pretendientes, como los demás, no practicaban la debida ceremonia de visitar a los señores antes ni después, sino sólo se contentaban con apenas dejar solo un recado, que se les haga saber a todos que personalmente vean a los señores, antes de presentarse y después [de] que se les conceda lo que piden<sup>75</sup>

Una vez hecha la formalización de la pretensión, el escrito era valorado en la sesión de cabildo correspondiente y normalmente se ordenaba que el sujeto fuera examinado para determinar sus facultades,<sup>76</sup> con excepción de aquellos de probado renombre o que hecha demostración extraoficial en algunas celebraciones que oficiara la capilla, el cabildo los considerara del todo aptos en la voz o en el instrumento.<sup>77</sup> Tal fue el caso de contrabajista Antonio Palomino, quien debido a su notable capacidad musical y su fama ganada en España e Inglaterra, se consideró no ser necesario un examen para admitirlo en la capilla.<sup>78</sup>

Para la mayoría que sí pasaba por el requisito, su examen se efectuaba en presencia del chantre, el maestro de capilla, el segundo maestro de capilla y los sochantres, para el caso de las voces. Si el solicitante era instrumentista se requería además la presencia de los músicos de su mismo oficio. Sus dictámenes, en ocasiones muy extensos, se asentaban en una relación jurada que el chantre presentaba al cabildo.<sup>79</sup> Con el informe del examen y el escrito del pretendiente,

---

<sup>75</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 22 de febrero de 1774, f. 128; lib. 56, 7 de febrero de 1786, f. 2

<sup>76</sup> Muchos de los músicos trataban de hacer demostración de sus aptitudes para llamar la atención de los miembros del cabildo, ya fuera en el coro, en el Colegio de Infantes o en las reuniones del Pelicano. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 13 de febrero de 1759, f. 291; lib. 49, 16 de febrero de 1769, f. 226; lib. 52, 11 de febrero de 1774, f. 123v; lib. 54, 14 de enero de 1780, fs. 191-191v; lib. 57, 16 de noviembre de 1789, f. 24

<sup>77</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 45, 13 de abril de 1761, fs. 24v-25; lib. 45, 2 de junio de 1761, f. 48; lib. 46, 31 de mayo de 1763, f. 96v; lib. 46, 4 de mayo de 1764, f. 229

<sup>78</sup> *Actas de cabildo*, lib. 41, 13 de octubre de 1752, f., 173v

<sup>79</sup> Para el examen de Joseph Manuel de Loaiza, el chantre Fernando Ortiz Cortés comento que “hizo juntar al maestro de capilla Jerusalem y a los sochantres Vázquez, y a Aguilar y a Rivera, los que

previa citación de cédula *ante diem*, los capitulares determinaban por votación la aceptación o rechazo del músico. De las 97 solicitudes presentadas entre 1749 y 1792, fueron aceptadas 65 y rechazadas 35.

En general, los rechazos tenían como origen el no haber plazas disponibles, en tal caso se mandaba decir a los pretendientes que esperaran una nueva oportunidad.<sup>80</sup> Otro motivo se sustentaba en que los músicos no eran conocidos y no presentaban documentos que calificaran su moralidad y rectitud: como la fe de bautismo o certificaciones de personas distinguidas que dieran razón de su honorabilidad, ya que “estos que vienen de fuera a pretender [plaza] certifiquen sus personas por los fraudes que en algunos se ha experimentado...”;<sup>81</sup> incluso, el propio cabildo mandaba investigar a tales solicitantes.<sup>82</sup> Una última causa se presentaba cuando a juicio de los examinadores, el músico no contaba con las suficientes facultades para pertenecer a la capilla.<sup>83</sup>

Cuando alguien era desestimado por no haber plaza o faltarle la suficiente instrucción, tenía derecho a presentar solicitud nuevamente; hubo quienes enviaron su escrito al cabildo hasta en tres ocasiones. El músico Agapito Portillo tuvo que esperar cuatro años y Cristóbal Vivián once para poder incorporarse a la

---

unánimes, bajo la religión de juramento, dijeron ser buena voz y útil para la capilla, y tocante a la música estar enterado en ella, aunque no muy diestro por la falta de ejercicio, con el que, y alguna aplicación, se perfeccionará en ella. Actas de cabildo, lib. 46, 31 de junio de 1763, f. 100v Otros ejemplos de la aplicación de exámenes y sus dictámenes ver, ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 10 de octubre de 1760, fs. 219v-221; lib. 47, 23 de enero de 1765, f. 72v; Lib. 47, 5 de marzo de 1765, f. 92v; lib. 53, 1 de febrero de 1776, fs. 125v-126; lib. 53, 16 de febrero de 1776, fs. 130-130v;

<sup>80</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 45, 7 de abril de 1761, f. 21v; lib. 53, 11 de enero de 1777, f. 208v; lib. 54, 21 de enero de 1780, f. 193v

<sup>81</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 53, 4 de febrero de 1777, f. 218; lib. 54, 19 de septiembre de 1780, f. 247v; lib. 54, 22 de septiembre de 1780, f. 49

<sup>82</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 56, 23 de noviembre de 1787, f. 174

<sup>83</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 56, 2 de marzo de 1786, f. 8; lib. 56, 26 de junio de 1787, f. 14. AHAM, *Cabildo*, caja 188, exp. 40, 49 f, (1786)

capilla.<sup>84</sup> El ser egresado del Colegio de Infantes tampoco era garantía de una admisión inmediata, aun teniendo otro empleo en la misma catedral. Así, tanto el acólito Miguel Joseph Rodríguez y los asistentes de coro Joseph Alacio y Vicente Gómez fueron rechazados cuando presentaron su solicitud por primera vez.<sup>85</sup>

Una vez que el cabildo aceptaba al músico, se procedía a darle nombramiento de plaza, con la asignación de salario y respectivas obvenciones.<sup>86</sup> Algunos, debido a su gran calidad, quedaban nombrados como maestros en las diversas escoletas del Colegio de Infantes,<sup>87</sup> mientras que también podían adquirir la obligación de enseñar a quien quisiera aprender o pulirse en algún instrumento.<sup>88</sup> Muchos nombramientos eran condicionados, es decir, cuando el cabildo ordenaba que el músico asistiera diariamente o con frecuencia a la escoleta del instrumento que ejecutaba o a la del canto de órgano, en el caso de las voces; y, si lo requería, presentar un examen anual. A ciertos músicos se les asignaba un maestro o, incluso, ellos mismos podían solicitarlo.<sup>89</sup>

Los músicos dejaban de ser parte de la capilla por cuatro motivos: la jubilación, el despido, la renuncia o la muerte. La jubilación de un músico se efectuaba cuando se conjugaban una serie de factores que mermaban su rendimiento laboral, tales como, haber cumplido entre treinta y cincuenta años de servicio, encontrarse con las facultades disminuidas o presentar alguna enfermedad

---

<sup>84</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 51, 26 de abril de 1771, f. 52; lib. 53, 11 de septiembre de 1775, fs. 77-78v; lib. 53, 28 de enero de 1775, fs. 276-277; lib. 55, 13 de enero de 1786, f. 289

<sup>85</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 28 de enero de 1775, f. 276v; lib. 52, 11 de febrero de 1774, f. 124v; lib. 53, 12 de julio de 1776, f. 162v

<sup>86</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 15 de enero de 1759, f. 287; lib. 51, 7 de junio de 1771, f. 62; lib. 57, 16 de enero de 1790, f. 38v

<sup>87</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 45, 8 de agosto de 1761, f. 85v; lib. 56, 30 de junio de 1786, f. 37v

<sup>88</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 22 de febrero de 1774, f. 127v; lib. 54, 4 de julio de 1780, fs. 239-239v

<sup>89</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 45, 22 de enero de 1762, f. 150v; lib. 46, 11 de mayo de 1764, f. 235v; lib. 49, 8 de abril de 1769, fs. 250-250v; lib. 51, 19 de abril de 1771, f. 47v; lib. 52, 21 de enero de 1773, f. 12v; lib. 55, 11 de enero de 1785, f. 200v; lib. 57, 24 de noviembre de 1789, f. 25v

crónica que le impidiera ejercer su oficio. Para el cabildo, estos individuos, en lugar de ayudar, dificultaban el desempeño musical de la capilla, “hallándose totalmente ineptos para todo y considerándose por enfermos habituales y que es compasión verlos ya arrastrándose de viejos”<sup>90</sup> Un ejemplo era el del violinista Joseph Antonio Givomo Laneri. Con más de treinta años de trabajo, el hombre se hallaba tan mal de su vista que ya no podía leer los papeles de música, aún usando anteojos, pues “se le confundían los puntos y no entraba a tiempo.” La gravedad de su estado ocasionaba que en lugar de acompañar desordenara a los demás instrumentos.<sup>91</sup>

Aunque los músicos jubilados ya no pertenecían físicamente a la capilla, puesto que no iban a trabajar, sí continuaban anotados en el cuadrante y en el libro de las obvenciones de afuera.<sup>92</sup> En los documentos de la época se afirmaba que en España, y aún en instituciones novohispanas como la Real Hacienda, los empleados se retiraban con la mitad de su renta, en la catedral de México, no obstante, lo hacían con el sueldo íntegro.<sup>93</sup> Empero, con el correr de los años, al no gozar de ningún aumento, en ocasiones se encontraba a los músicos jubilados solicitando alguna ayuda económica al cabildo, bajo el argumento de que no les alcanzaba el dinero para subsistir.<sup>94</sup> Continuaban gozando de las obvenciones recibidas fuera de la catedral, ya que por acuerdo interno de los músicos, los jubilados tenían derecho a percibir una parte de las ganancias.<sup>95</sup> No sucedía lo

---

<sup>90</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 42, 6 de febrero de 1756, f. 242v; 27 de enero de 1756, f. 242v

<sup>91</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 10 de enero de 1760, f. 267; ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 45, 3 de marzo de 1760, f. 9-9v; ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 54, 15 de enero de 1778, f. 30v

<sup>92</sup> Acerca de estos dos instrumentos contables ver capítulo 4

<sup>93</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 42, 6 de febrero de 1756, f. 242v; lib. 45, 3 de marzo de 1760, f. 9v; lib. 54, 21 de julio de 1780, f. 242

<sup>94</sup> El músico jubilado Ignacio Pedroza Cardilo solicitó una ayuda de costa o socorro a los capitulares, pero este se le negó aduciendo que le habían hecho “grande gracia en que tuviese la renta integra de quinientos pesos sin servicio alguno.” ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 56, 14 de marzo de 1786, f. 11v

<sup>95</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 42, 27 de enero de 1756, f. 242-242v

mismo con las que se recibían por las funciones dentro del recinto, porque a juicio del cabildo no tenían derecho a ellas al no asistir al coro.<sup>96</sup>

La jubilación era una especie de reconocimiento o gratificación para quienes habían dejado su vida en la catedral y que, a juicio del cabildo, contaban con una trayectoria y conducta intachable. No obstante, no todos los integrantes del cabildo miraban con buenos ojos esta gracia que se concedía a los músicos.<sup>97</sup> En distintos momentos la palabra jubilación había causado inquietud entre los capitulares, por tal motivo se prefería usar el término separación. Aunque para fines prácticos resultaba lo mismo porque entre una y otra no existía ninguna diferencia substancial, se terminó aclarando desde muy temprano “que, o con la voz jubilación; o con la de separación; o con la de enfermos habituales; o con la de estar totalmente ineptos para los ministerios; o por haber servido muchos años en ellos a esta santa iglesia, se podían separar o jubilar a los ministros de ella.”

Para 1779, el cabildo acordó que ya no hubiera jubilaciones de los ministros y que si por alguna razón especial se tuviera que conceder alguna, se ajustaría a la tradición española que concedía la mitad de la renta.<sup>98</sup> Cuando el músico Ignacio Pedroza Cardilo pidió ser jubilado por sus avanzados 84 años, los 50 de servicio y una continua enfermedad, el cabildo le concedió licencia para retirarse con su renta íntegra, pero “no entendiéndose ésta como jubilación, pues ni se debe mentar en la iglesia, respecto a que ni los señores capitulares la gozan, sino como una gracia extraordinaria...”<sup>99</sup> Para Pedroza la resolución significaba un mismo fraile con diferente hábito. En enero de 1782, el cabildo volvió a ratificar la disposición

---

<sup>96</sup> Sobre las obvenciones ver capítulo. 4

<sup>97</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 42, 6 de febrero de 1756, f. 242v

<sup>98</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 54, 30 de abril de 1779, f. 141

<sup>99</sup> Cardilo había solicitado su jubilación desde 1775, cuando contaba con cuarenta años de servicio. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 55, 2 de marzo de 1784, f. 134v; lib. 53, 11 de julio de 1775, f.s. 51v-52v



dictaminada en 1779 que obligaba a los músicos a recibir solo la mitad de su renta.<sup>100</sup>

El despido fue el recurso más socorrido por el cabildo para deshacerse o dar un escarmiento a los individuos que, a juicio del cuerpo capitular, cometían faltas consideradas nocivas, sobre todo después de haberles ya amonestado. Las infracciones más recurrentes fueron: mostrar mala conducta dentro y fuera de la Catedral; llevar una vida desordenada -poseer un carácter violento, ser un jugador empedernido, tener relación con prostitutas, ser alcohólico; no demostrar superación en su oficio o revelar total ineptitud; faltar a trabajar de forma continua; ser un miembro conflictivo y tener problemas con sus compañeros de trabajo; cometer fraudes en las funciones que se hacían fuera de la Catedral; no contar con la licencia del chantre para salir a trabajar o a cualquier otro asunto fuera de México; excederse en los tiempos concedidos para faltar al trabajo o mentir sobre el motivo de la salida; ofender de obra o palabra a los miembros del cabildo.<sup>101</sup>

En este periodo hubo un total de 16 despidos. Según la gravedad del caso, una vez expulsados se les borraba su plaza, a veces definitivamente. El cabildo echó a Blas Muñoz de los Santos por mentiroso, pues aunque había asegurado hacer un viaje a Taxco, en realidad se encontraba en Puebla tratando de asegurar una plaza en la capilla de su catedral, aún teniendo su renta en la de México. Los capitulares arguyeron que era una falta de atención y respeto a sus personas, por lo que resolvieron borrarle la plaza y no admitirle ningún escrito en el futuro.<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 55, 10 de enero de 1782, f. 14v

<sup>101</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 9 de enero de 1759, f. 285v; lib. 44, 29 de agosto de 1760, f. 201v; lib. 45, 6 de octubre de 1761, f. 113; lib. 45, 9 de enero de 17562, f. 151v; lib. 51, 23 de febrero de 1771, f. 30v; lib. 52, 11 de febrero de 1774, f. 124v; lib. 54, 11 de enero de 1779, f. 115; lib. 55, 9 de enero de 1783, f. 68-68v; lib. 55; lib. 43, 55 de octubre de 1784, f. 177v-178

<sup>102</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 55, 26 de febrero de 1784, f. 133v. En efecto, el 2 de marzo de 1784, Blas Muñoz de los Santos recibió nombramiento de sochantre, músico y maestro de los infantes, con un sueldo de mil pesos, salario más jugoso que los 600 pesos que obtenía en la Catedral de México. AVCA, *Actas de cabildo*, lib. 46, 2 de marzo de 1784, f. 50

Aunque menos frecuente que los despidos, la renuncia al trabajo no fue ajena a los músicos de la capilla catedralicia. Para conseguir que el cabildo aceptara su despedida, el músico mandaba un escrito donde describía los motivos de su dimisión y, de paso, agradecía al cabildo los beneficios recibidos. La renuncia de Manuel Sales se debió a que durante dos años había esperado un aumento de salario y, a pesar de sus méritos, diaria asistencia y habilidad en varios instrumentos, el cabildo nunca se lo concedió. En la carta de renuncia también se quejó de haber perdido la plaza aún con licencia solicitada por motivo de su enfermedad. Lo que olvidó el músico tras su partida a la catedral de Valladolid, fue su débito de 50 pesos, requeridos ahora por el cabildo de México.<sup>103</sup>

En las *actas* hemos encontrado un total de 9 renunciaciones cuya motivación tenía básicamente un carácter económico, ya que a juicio del músico la renta que percibía era magra y debía buscar un mejor sustento en otro lado, casi siempre era en otra catedral.<sup>104</sup> Si contaba con débitos se obligaba a dejar un fiador que pagara la deuda<sup>105</sup>. Si mantenía en su posesión papeles de música o instrumentos tenía que devolverlos. Algunos pedían certificación de no salir despedidos para encontrar rápido acomodo en otra iglesia.<sup>106</sup>

La forma más natural para salir de la capilla era por supuesto cuando el músico fallecía. El cabildo nunca fue muy afecto a convertir las Actas en esquelas mortuorias, sólo en contadas ocasiones se notificaba la muerte de algún subalterno. En realidad, las noticias que tenemos sobre defunciones de músicos eran referencias secundarias relacionadas con diversos asuntos: la posesión de su instrumento; la petición de alguna limosna para el entierro; los débitos dejados en

---

<sup>103</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 53, 8 de octubre de 1776, f. 184-184v

<sup>104</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 54, 2 de marzo de 1779, f. 126

<sup>105</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 53, 8 de octubre de 1773, fs. 184-184v

<sup>106</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 53, 8 de octubre de 1773, fs. 184-184v, lib. 55, 18 de junio de 1784, f. 157; lib. 55, 16 de septiembre de 1783, f. 102v; lib. 56, 9 de enero de 1788, f. 181; lib. 56, 24 de marzo de 1789, f. 278v; lib. 57, 6 de mayo de 1791, f. 153v

la clavería; cuando se emitían los edictos para ocupar una plaza, en el caso del maestro de capilla y los organistas; o cuando algún músico, pidiendo plaza, daba noticia del suceso.<sup>107</sup> Por ejemplo, la noticia del fallecimiento del músico de violón Antonio Cerezo fue asentada en las actas de cabildo con motivo de la negativa de devolución de plaza a su hermano, el bajonero Francisco Javier Cerezo:

pues no ha dado prueba alguna de ella y que según su mala vida se puede temer que le suceda lo que a su hermano Antonio, el violonista, que por la continuación del beber le mataron de un trabucazo a mediado de este mes en la Alcaicería y en lo que se dice de la concurrencia de otros músicos y que el matador saldrá libre por la constancia de la provocación y de haberle herido primero, solicitando sosegarlo y que precisamente lo mató porque el difunto no lo hiciera primero...<sup>108</sup>

En las actas de cabildo hemos encontrado 8 defunciones que de una u otra manera se pueden rastrear; de los demás miembros podemos presuponer, en tanto no encontremos otras fuentes, que si no renunciaban, se despedían, se jubilaban o viajaban a España, morían en el ejercicio de su oficio.

Cuando los músicos eran despedidos o renunciaban, contaban con la posibilidad de volver a ser admitidos en la capilla. En estos casos, el músico mandaba un escrito donde pretendía su reingreso y justificaba los motivos de su salida o despido. El cabildo valoraba para la admisión del músico la corrección de sus faltas y su utilidad en el servicio de la capilla. Por ejemplo Antonio Teodoro de Mendoza fue admitido por su notoria habilidad y destreza en el contrabajo, además de encontrarse vacante la plaza;<sup>109</sup> mientras que Vicente Ramírez fue rechazado debido a que se le consideró inútil para el servicio porque tocaba la corneta, instrumento en desuso, y el bajón donde todos los puestos estaban cubiertos.

---

<sup>107</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 48, 27 de octubre de 1768, fs. 163-163v; lib. 50, 16 de diciembre de 1769, fs. 113-113v; lib. 52, 7 de diciembre de 1773, f. 92v; lib. 55, 29 de enero de 1784, fs. 126v-127; lib. 55, 28 de noviembre de 1783, f. 114v

<sup>108</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 26 de junio de 1757, fs. 131-131v

<sup>109</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 16 de febrero de 1758, fs. 195-196v

Sustentado en escritos que avalaban el comportamiento de los pretendientes y en informes que los propios capitulares se transmitían en las sesiones, el cabildo pretendía, por un lado, la enmienda de sus músicos y, por otro, conservar el lucimiento de la capilla, y por ende el culto divino. Sin embargo vemos cómo muchos reincidían en sus faltas a pesar de la confianza depositada en su comportamiento. El caso del músico Blas de Vela ejemplifica el proceso del reingreso. Vela fue despedido por llegar ebrio al coro y causar escándalo entre sus compañeros,<sup>110</sup> al mes siguiente envió un escrito solicitando ser restituido a su plaza y prometiendo enmienda de su persona, pero el cabildo no lo aceptó.<sup>111</sup>

Al año siguiente volvió a escribir solicitando de nuevo su admisión junto con dos certificaciones que avalaban haber modificado su conducta, pero otra vez fue rechazado.<sup>112</sup> Cinco meses después de nueva cuenta mandó escrito pidiendo “... que usando de conmiseración del venerable cabildo y atendiendo a tener dadas varias pruebas de las reformas de sus costumbres por haber estado en dos tandas de ejercicios y asistir en el Sagrario sin dar nota alguna se sirva restituirlo a la plaza de que fue despojado”.<sup>113</sup> Hasta que el cabildo se aseguró de que el músico había controlado su vicio volvió a admitirlo en la capilla, después de dos años de reiteradas demandas.<sup>114</sup> Por increíble que parezca, sobre todo teniendo en cuenta la dificultad que presentaba llegar a ser miembro de la capilla, a fines de 1786, tan solo trece meses después de su reingreso, Vela decidió renunciar, no sin antes solicitar una certificación que avalara no salir despedido.<sup>115</sup>

---

<sup>110</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 55, 9 de enero de 1783, fs. 60-60v

<sup>111</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 55, 25 de febrero de 1783, f. 78

<sup>112</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 55, 31 de enero de 1784, f. 127v; lib. 55, 26 de febrero de 1784, f. 133v

<sup>113</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 55, 27 de julio de 1784, f. 164v

<sup>114</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 55, 2 de septiembre de 1785, f. 256; lib. 55, 16 de septiembre de 1785, f. 258v

<sup>115</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 56, 27 de noviembre de 1786, f. 77v

De las 15 peticiones de reingreso presentadas durante nuestro periodo, 4 fueron por renuncia y 11 por despedido. Solo 4 de los despedidos admitieron no saber la causa de su separación de la capilla, el resto conocía bien sus faltas. Todos declararon haberse enmendado y deseaban volver a ocupar su plaza; en general porque tenían familia que mantener y deudas que saldar.<sup>116</sup> No obstante, en 3 casos hubo reincidencia después de haber ingresado por segunda vez: Joseph Pioquinto Vergara pidió su reingreso dos veces, en 1774 y 1780. Había sido despedido de la capilla por asistir a funciones fuera de la Catedral sin permiso.<sup>117</sup> Nicolás de Monte también fue echado en dos ocasiones, por estar preso acusado de un supuesto contrabando y por unas cartas indecentes, que con motivo de una deuda por unas lecciones, había mandado a la sobrina del deán. Solicitó reingresar en 1777 y 1780.<sup>118</sup>

Las razones del por qué los despedidos en su mayoría tarde que temprano regresaban a sus puestos, debe buscarse, desde la perspectiva de los músicos, en la necesidad que tenían de recuperar su prestigio social y de volver a gozar de las prebendas económicas que obtenían en la Catedral. El mencionado Antonio Teodoro de Mendoza había trabajado en el Coliseo durante los años que estuvo fuera de la Catedral, ganando 300 pesos anuales, misma cantidad que decidió pagarle el cabildo y la esperanza de un aumento posterior, lo que por su puesto el músico aceptó.<sup>119</sup> Además, bajo la óptica del cabildo, contar con una buena dotación de músicos era un síntoma de la obligación que tenían los miembros del

---

<sup>116</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 12 de septiembre de 1760, f. 207v; lib. 47, 7 de enero de 1766, fs. 206v-207; lib. 51, 7 de junio de 1771, f. 63v; lib. 52, 15 de marzo de 1774, f. 134; lib. 54, 26 de septiembre de 1781, f. 295; lib. 55, 14 de enero de 1786, fs. 290v-291; lib. 57, 24 de septiembre de 1791, fs. 197v-198

<sup>117</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 11 de febrero de 1774, fs. 123-124; lib. 54, 24 de noviembre de 1780, f. 265

<sup>118</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 53, 8 de marzo de 1777, fs. 227-227v; lib. 55, 8 de octubre de 1784, f. 178v

<sup>119</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 16 de febrero de 1758, fs. 195-195v;

cuerpo colegiado de satisfacer con todo el lustre posible la demanda de oficios que se celebraban a lo largo de año.

#### **4. Derechos de justicia y derechos de gracia**

Hemos visto cómo un individuo podía obtener una plaza en la catedral y las condiciones para permanecer en ella. Una vez dentro, el cabildo otorgaba una serie de prebendas y dádivas llamadas derechos de justicia y derechos de gracia. Es importante conocer estos ingresos económicos y sociales porque además de ser la retribución que conseguían por su trabajo, aseguraban una estabilidad económica en una época donde la seguridad social estaba muy lejos de ser aplicada. En este sentido, los músicos eran asalariados favorecidos en el contexto del mercado del trabajo urbano de la ciudad de México. La especialización de su oficio les aseguraba este estatus.

##### *El financiamiento de la capilla: la fábrica espiritual*

Las rentas obtenidas por la recaudación del diezmo, las capellanías y aniversarios, fueron vitales en el desarrollo de la dinámica social y económica del entorno diocesano; pero también fueron fundamentales para el sostenimiento de los componentes humanos y materiales que intervenían en la conformación del culto.<sup>1</sup> Una mirada al comportamiento de los ingresos emanados del fondo resulta entonces indispensable para comprender la estabilidad económica de los integrantes de la capilla y otros ministros de la catedral durante el siglo XVIII tardío; una época donde los monarcas españoles ejercieron un mayor control de los caudales eclesiásticos.

En efecto, durante este periodo las políticas fiscales de la Corona ejercieron una mayor presión sobre los ramos eclesiásticos (diezmos, bulas, ingresos parroquiales, etc.), además de que la Real Hacienda empezó a solicitar

---

<sup>1</sup> Mazín. *Archivo del Cabildo...*, opt. cit., p. 16

contribuciones eclesiásticas como préstamos y donativos<sup>2</sup>, no fue sino hasta 1804 cuando la fractura financiera de la Iglesia se hizo patente con la puesta en marcha del programa de Consolidación de Vales Reales.<sup>3</sup>

Aunque al parecer la capilla debió resentir la disminución de los flujos monetarios en las arcas de la catedral hasta 1809 tal como se muestra en la gráfica 2, hace falta un estudio sistemático que compruebe este supuesto. Por tanto, no se puede entender el papel de la capilla como parte del sistema cultural de la catedral, sin poner atención a la forma como se costeaba su permanencia. Es gracias a ese financiamiento sostenido que los privilegios de los músicos permanecieron incólumes durante mucho tiempo.

Como vimos, un noveno y medio de la masa decimal se destinaba para el ramo conocido como *fábrica*. Éste, a su vez, se dividía en dos: la *fábrica material* y la *fábrica espiritual*. A la llamada *fábrica material* correspondían las rentas que se canalizaban para la construcción de la obra arquitectónica del recinto. Mientras que designaba como *fábrica espiritual* al ramo de la gruesa de diezmos, con cuyos ingresos se subsanaban los gastos relacionados con el culto divino. Básicamente, se utilizaban para la adquisición de los objetos culturales, el pago de sueldos de los ministros y empleados, además de cubrir los costos de las celebraciones acaecidas a lo largo del año.<sup>4</sup>

Las rentas que nutrían a la *fábrica espiritual* en la segunda mitad del siglo XVIII, además del noveno y medio procedente del diezmo, provenían de los

---

<sup>2</sup> Carlos Marichal. *La bancarrota del virreinato. Nueva España y las finanzas del Imperio español, 1780-1810*, México, El Colegio de México/FCE, 1999, p. 143-155

<sup>3</sup> *Idem.* p. 155-168

<sup>4</sup> Antes del reparto se destinaba cierta cantidad de la cuarta episcopal, la mesa capitular, el noveno y medio de fábrica y el noveno y medio de hospitales para el sostenimiento del Colegio Seminario. La fábrica aportaba 250 pesos para esta institución. ACCMM, *Ordo*, lib. 4, s/f



censos, la fábrica, los grados<sup>5</sup>, las sepulturas, las obvenciones, los cirios, las rentas del Colegio de Infantes y el escusado. A ello se debe añadir las que generaba la administración de los dos Reales Novenos. Los gastos comunes del ramo de fábrica se dividían entre los pagos a ministros, erogaciones del Colegio de Infantes, gasto de la cera, el vino, las palmas, los óleos sagrados, el monumento, los gastos de la sacristía, los réditos que pagaba la propia fábrica, los cordeles para las campanas, el incienso, la misa del año nuevo y la fiesta de los Remedios. También se añadían gastos extraordinarios como la limpia de la crujía, la composición de la plata, la restauración de los libros de coro, de los órganos y otros, como la renta que se destinaba para el Colegio Seminario.<sup>6</sup>

Teniendo en cuenta todos los gastos que cubría la *fábrica*, es importante observar el comportamiento de las entradas anuales del fondo, ya que son un indicador de la estabilidad financiera del recinto en general y de la capilla en particular. Si echamos un vistazo a las entradas de la fábrica, sólo por el concepto de su noveno y medio, podemos observar que entre 1750 y 1791, los montos oscilaron entre los nueve y los dieciocho mil pesos con una media de trece mil pesos, tal como lo muestra el gráfica 17. Es necesario mencionar que los montos consignados en la tabla, se refieren al dinero líquido que se libraba a la fábrica.

En realidad era la diócesis en su conjunto quien mantenía la música y a los músicos de la catedral a través de sus aportaciones anuales. La *fábrica* se convirtió en la despensa de éstos últimos porque de ahí emanaron sus salarios.<sup>8</sup> Al mismo tiempo, los músicos retribuían de manera voluntaria (obvenciones) e involuntaria

---

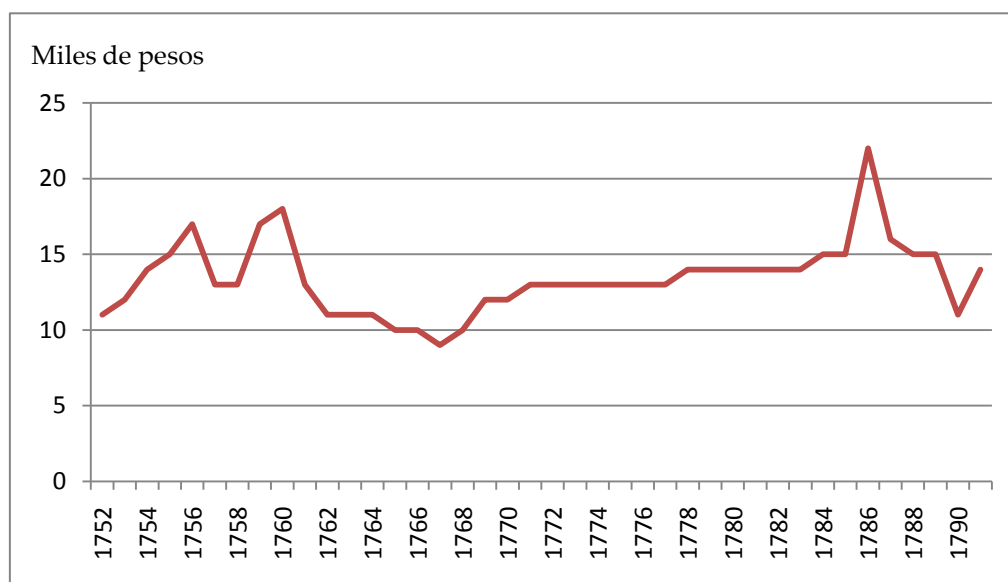
<sup>5</sup> Se refiere a los recursos que se generan por la obtención de títulos y grados académicos eclesiásticos.

<sup>6</sup> ACCMM, *Ordo*, lib. 4, s/f

<sup>7</sup> Aunque en 1786 tenemos un monto por veintidós mil pesos, creemos que es una cantidad extraordinaria en el contexto de los montos ingresados al ramo.

<sup>8</sup> No obstante, como veremos adelante, algunos músicos no fueron admitidos en la catedral porque, a juicio de los capitulares, no era conveniente sobrecargar la data de la *fábrica*. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 54, 22 de enero de 1778, f. 36v; lib. 54, 10 de octubre de 1780, f. 251

(multas y puntos) dinero a la fábrica. Aunque a nivel global eran entradas mínimas, por ejemplo, en 1784 se generaron solo 132 pesos,<sup>9</sup> adquirieron sentido porque de alguna manera sus aportaciones cubrían otras necesidades para la cuales había sido creado el fondo.



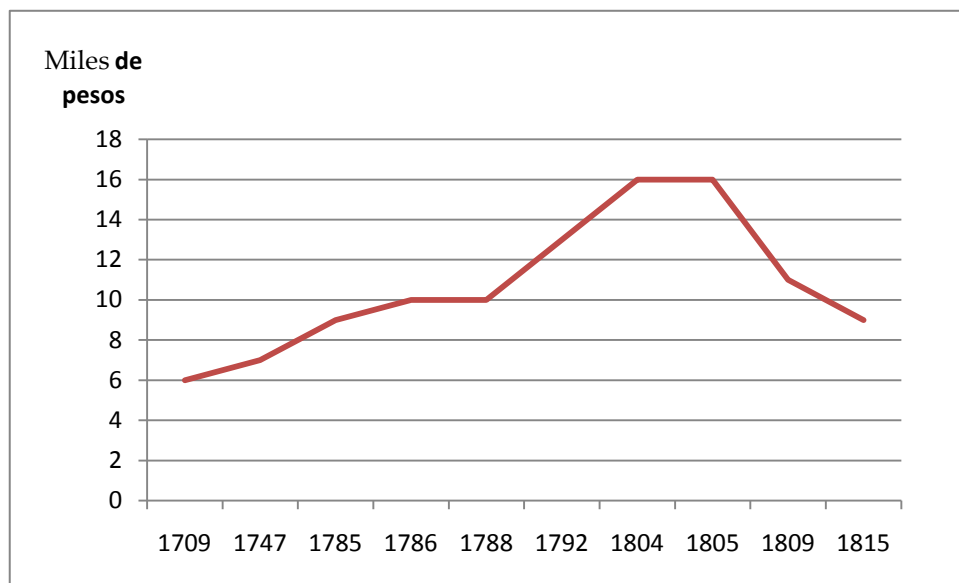
Gráfica 1. Entradas de la fábrica espiritual sacadas de la gruesa decimal entre 1752 y 1791. Fuente: Apéndice 5, cuadro 2

Si pudiéramos comparar los ingresos de la fábrica con respecto a sus erogaciones para la capilla de música, veríamos con claridad la relación entre bonanza financiera y estabilidad económica de los músicos. Sin embargo, no tenemos una serie completa como la que hemos conformado para el noveno y medio del ramo. Aún así, la gráfica 2 muestra algunas cantidades globales erogadas por la capilla entre 1709 y 1815. Aunque incompleta, evidencia una tendencia siempre a la alza hasta alrededor de 1805, cuando hay una disminución en casi 5 y 7 mil pesos del ingreso total de la capilla con respecto a 1809 y 1815.

En efecto, hay una reducción de los caudales monetarios destinados a los músicos, que se empatan con el periodo del programa de Consolidación, mismo que refleja un resquebrajamiento de las finanzas eclesíásticas. Aunque nos faltan

<sup>9</sup> ACCMM, *Clavería*, leg. 62, s.f., (1784)

datos, parece que el impacto no fue inmediato pero sí continuó en las finanzas de la capilla, no en el número de plazas sino en la calidad de los salarios.



Gráfica 2. Ingresos globales de la capilla entre 1709 y 1815. Fuente: Apéndice 5, cuadro 3

Los caudales consignados en el gráfica 1 tuvieron entonces un enorme significado en la continuidad histórica de la capilla como un cuerpo vivo y en constante movimiento que deambulaba diariamente por los pasillos de la catedral y que vería extinguir sus días por la falta de ese mismo capital a partir de los primeros años del siglo XIX, como podemos constatar según tendencias mostradas en la gráfica 2.

#### *Prerrogativas por laborar en catedral*

Obtener una plaza en la catedral significaba asegurarse un ingreso seguro en materia económica. Uno de los privilegios de la capilla era precisamente el sustento estable que descansaba en el salario, las obvenciones y los suplementos. Conocidos como “derechos de justicia” por su carácter institucional, eran ante todo una prerrogativa que se habían ganado los músicos en base a su trabajo. Por este motivo el salario y las obvenciones no se escatimaban y se pagaban en tiempo y forma. En cuanto a los suplementos, aunque no se otorgaban de manera

automática, si se cumplían ciertos requisitos que veremos adelante, se autorizaban sin reparo alguno.

### 1) Salarios

Hemos visto que al ingresar los músicos en la capilla, el cabildo les asignaba un salario que tasaba basándose en la costumbre, pues no existía un tabulador donde se indicara la cantidad que debía otorgar según el tipo de voz o de instrumento. Para fines prácticos, los capitulares establecían el salario de un músico teniendo en cuenta el que gozaba su antecesor al momento de haber dejado de pertenecer al grupo. Es oportuno aclarar en este momento que este apartado estará dedicado a ver exclusivamente los salarios nominales de los miembros de la capilla. En el capítulo 7 se hablará sobre el estándar de vida de los músicos catedralicios con respecto a otros trabajadores asalariados rurales y urbanos.

Por ser “materia de justicia”, ya que servía para la adquisición de productos de consumo primario, el salario de los ministros fue un asunto prioritario en la práctica tradicional de los capitulares. Se pensaba entonces que quien desquitaba su salario gracias al trabajo constante tenía justo derecho a cobrarlo completo y a tiempo, pues era base para el sustento del músico y su familia. El que lo recibía se había “ganado el pan con el sudor de su frente” y, en teoría, nadie podía disponer de aquello, ni siquiera cuando el músico tuviera deudas con terceros que le fueran requeridas de manera apremiante. Solo el provisor tenía la facultad de retener el salario del músico para pagar a sus acreedores.<sup>10</sup> Por supuesto, el cabildo podía retener las mesadas integrales del músico, cuando había una ausencia de trabajo sin motivo justificado.<sup>11</sup>

La *fábrica* destinaba una fuerte cantidad de pesos para sufragar los sueldos

---

<sup>10</sup> Sobre las deudas de los músicos ver capítulo 7

<sup>11</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 49, 15 de noviembre de 1768, f. 172

de quienes laboraban en la Iglesia. Según vimos en la gráfica 1, hay una continua estabilidad del ramo, esto aseguraba el flujo monetario a los bolsillos de los músicos y demás gente que trabajaba en la catedral. Sin embargo, para contextualizar las rentas de los músicos dentro del mercado de trabajo en Nueva España, habría que hacer algunas consideraciones en torno a la economía virreinal del último cuarto del siglo XVIII.

Se ha considerado que durante este periodo, la Nueva España cayó en una fase de endeudamiento al ser rebasado su potencial tributario, como consecuencia de las presiones fiscales ejercidas por la monarquía borbónica con motivo de su urgente necesidad de metálico para el sostenimiento de sus guerras internacionales.<sup>12</sup> La política fiscal de la Metrópoli “indujo a las autoridades hacendarias a modificar las tasas de muchos gravámenes e introducir un número enorme de nuevas contribuciones”, lo que ocasionó un impacto a nivel de la macroeconomía, sin embargo, esta “agudización de la presión fiscal” estaría asociada con la pobreza de amplios sectores de la población novohispana.<sup>13</sup>

La carencia económica posterior al último cuarto del siglo XVIII, que produjo un descenso de las remuneraciones monetarias en términos de su “poder adquisitivo”, tuvo como acicate el incremento de los precios de productos y alimentos básicos y la paralización de los salarios nominales.<sup>14</sup>

Es un hecho que ulterior a 1750 comenzó un alza paulatina de precios en diversas regiones del virreinato, la que se agudizó a partir de 1780. Los concernientes al trigo y el maíz se mantuvieron más o menos estables y en ocasiones bajaron entre 1721 y 1781; sufrieron incrementos bruscos entre 1783-

---

<sup>12</sup> Marichal, *op. cit.*, p. 63-85. Las conflagraciones españolas fueron con Gran Bretaña entre 1779 y 1783, contra la Convención francesa de 1793 a 1795 y las campañas navales contra Gran Bretaña, una de 1796 a 1802 y otra de 1805 a 1808. *Idem.* p. 96

<sup>13</sup> *Idem.* p. 64, 88

<sup>14</sup> *Idem.* p. 88. Eric van Young. *La crisis del orden colonial. Estructura agraria y rebeliones populares de la Nueva España. 1750-1821*, México, Alianza Editorial, 1992, p. 52, 64

1784, y sólo a partir de la década de los ochenta se empezó a dar un alza generalizada en ambos cereales y otros alimentos como el frijol, los chícharos y la carne. Para 1800 y 1810 se habían duplicado con respecto al siglo anterior.<sup>15</sup> Una explicación del incremento de precios radica en que el crecimiento demográfico rebasó la producción global, la cual estaba sustentada en una tecnología agrícola limitada.

La presión fiscal que agotaba a la Nueva España se magnificaba a nivel de la población si pensamos que los salarios crecieron a un ritmo más lento que los precios, es decir, que la crisis inflacionaria superó con creces el ascenso de los salarios durante este periodo.<sup>16</sup> Van Young ha estimado diversos montos salariales con respecto al medio urbano y rural, así como diferenciaciones a nivel regional. Con una mayor certeza en su series de datos para el campo, prueba que los salarios de los trabajadores rurales oscilaban entre 3 y 7 pesos mensuales, un promedio de 5 pesos. Aunque en las ciudades no queda del todo claro por falta de series confiables, afirma que los trabajadores urbanos ganaban entre 3 y 9 pesos mensuales, un promedio de 6 pesos.<sup>17</sup> Estos rangos nos interesan porque podemos confrontarlos con los salarios de los músicos catedralicios por caer en la categoría de trabajadores asalariados urbanos, sobre todo porque parecen confirmar lo dicho por van Young sobre que “la amplia dispersión en los salarios urbanos para el siglo XVIII (...) probablemente indica una estabilidad.”<sup>18</sup>

Durante el periodo que estudiamos, los salarios de los músicos de la catedral se mantuvieron sin variación notoria. Vemos que sólo con el salario del maestro de capilla se hizo un aumento significativo, ya que mientras Ignacio

---

<sup>15</sup> Virginia García Acosta, “Comparación entre el movimiento de los precios del trigo y el maíz y el alza generalizada de precios a fines de la época colonial,” México, Comité Mexicano de Ciencias Históricas/CIESAS, 1995, p. 183-185. Van Young, *op. cit.*, p. 65-74

<sup>16</sup> Marichal, *op. cit.*, p. 88. Van Young, *op. cit.*, p. 79

<sup>17</sup> *Idem.* p. 80

<sup>18</sup> *Idem*

Jerusalem había ocupado la plaza con 500 pesos en 1750; a mediados de 1791 Antonio Juanas había recibido por el mismo puesto 1200 pesos,<sup>19</sup> aunque la explicación del aumento debe entenderse como resultado de la prioridad que se quería dar a la maestría dentro del contexto de la capilla. Además de que Jerusalem recibió un aumento que le hizo llegar a los 800 pesos.

Por lo que respecta a otras plazas no encontramos cambios substanciales, al menos para nuestro periodo de estudio. El cargo de violinista siempre se mantuvo entre 200 y 250 pesos; el músico Gabriel de Córdoba recibió 150 pesos, al año siguiente se le otorgaron 50 pesos quedando en los 200 habituales por el instrumento y, en el transcurso de 10 años, recibió dos aumentos de 100 y 200 pesos quedando su sueldo en 500 pesos. Es notorio que los aumentos de salario se otorgaban a los músicos pero no a las plazas, cada uno entraba con un sueldo dictado por la tradición y su aumento se fundamentaba en los méritos y las aptitudes.

Podemos observar en la cuadro <sup>120</sup> que el salario más recurrente oscilaba entre los 200 y 300 pesos, esto es, que de los 71 músicos que ocuparon plazas en la capilla entre 1750 y 1791, a 41 sujetos les fue asignado este dinero al ingresar. Quienes entraban con los montos más bajos eran los jóvenes del Colegio de Infantes, con una renta máxima de 200 pesos.<sup>21</sup> Los montos mayores sólo se concedieron a los maestros de capilla o a los músicos provenientes de Europa; por ejemplo, 800 pesos fueron otorgados en 1777 a Francisco Bozzi, quien venía de Italia, 900 pesos a Francisco Selma y Joseph Poziello, quienes venían contratados de España, en 1756 y 1000 pesos en 1791 a José García Pulgar y Manuel Pastrana, también contratados en la Península.

---

<sup>19</sup>.ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 40, 15 de septiembre de 1750, fs. 197-197v; AHAM, *Cabildo*, caja 145, exp. 34, s.f., (1803-1804)

<sup>20</sup> Ver Apéndice 1

<sup>21</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 50, 18 de agosto de 1769, fs. 46v-47

Cabe aclarar que los montos consignados en el cuadro son salarios netos devengados sólo por el ejercicio de músico en la capilla, algunos tenían mayores sueldos de inicio porque contaban con otros trabajos relacionados con la música. Por ejemplo, Ignacio Jerusalem tenía asignados 500 pesos por músico y 200 pesos por maestro de escoleta, Juan Fernández García y Utrera 200 pesos por músico y 200 por asistente de coro, Gregorio Panseco 600 pesos por músico y 200 por maestro de instrumentos y Vicente Gómez 300 pesos por músico y 300 pesos por sochantre. También aplicaba para aquellos con aparente salario reducido, así, Ignacio Mena sólo tenía asignados 100 pesos por músico, pues ya contaba con 100 pesos por asistente de coro y Lorenzo García Padrín ganaba 100 pesos por músico pero 300 pesos por la sochantría.<sup>22</sup>

*Cuadro 1. Montos de salarios máximos y mínimos*

<i>Cantidad en pesos</i>	<i>Número de músicos</i>
100	2
120	2
150	4
200	26
250	6
300	15
400	3
500	3
600	4
800	1
900	2
1000	2
1200	1

Vemos entonces que los salarios anuales de los músicos tienen una

<sup>22</sup>Ver apéndice 1



tendencia a permanecer sin cambios significativos. Sin embargo para confrontarlos con el salario promedio de los trabajadores urbanos, es necesario establecer uno mensual para los músicos. Como observamos en el cuadro 1 hay 13 diferentes montos salariales en la capilla, por esta razón hemos decidido tomar tres representativos: 200, 300 y 600 pesos. El cálculo se hizo sobre el mes laboral de 24 días (cuatro semanas de seis días) elaborado por van Young. Los resultados arrojan que las erogaciones mensuales ascendían a 16, 25 y 50 pesos respectivamente. Podemos ver entonces que los salarios mensuales de los miembros más “pobres” de la capilla estaban 11 pesos por encima del promedio estimado por van Young para los trabajadores asalariados de las ciudades. En realidad si había músicos “quebrados” era por una mala administración de sus dineros y no por un sueldo mal remunerado

Los miembros de la capilla contaban además con la posibilidad de acrecentar el monto de su salario original; tal incremento operaba “a proporción que crece el mérito y se manifiesta la habilidad de los músicos y regularmente precediendo a examen y calificación,” así como su asistencia constante al trabajo, buen porte y comportamiento dentro y fuera de la catedral, es decir, vivir acorde con una conducta cristiana. Por ejemplo, mientras que a Joseph Bernárdez de Rivera se le hizo un aumentó de 50 pesos teniendo en cuenta su “buen porte y juicio”, a Nicolás Gil de la Torre se le negó por su “poca asistencia y malas circunstancias.”<sup>23</sup>

El músico realizaba la petición de aumento por escrito, en ella se indicaba el tiempo que había servido en la catedral (si había tenido otros oficios en el recinto

---

<sup>23</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 55, 10 de enero de 1755 fs. 138-138v; lib. 28 de noviembre de 1755 f. 219v

los anotaba),<sup>24</sup> resaltaba el haber cumplido con su trabajo de manera puntual<sup>25</sup> o por haber suplido a algún músico enfermo o difunto,<sup>26</sup> hacía hincapié en la cortedad de su sueldo y lo insuficiente que le resultaba para mantenerse él y su familia,<sup>27</sup> el monto que pretendía de aumento y, en ocasiones, los compromisos que se adquiriría al recibirlo, como por ejemplo, tocar algún instrumento ajeno al suyo o enseñar a algún infante del colegio.<sup>28</sup>

Después de presentar la petición, el cabildo pedía que se trajera con cédula *ante diem*<sup>29</sup> y, posterior a ello, un informe del chantre que serviría de sustento para determinar sobre el asunto.<sup>30</sup> Cuando el cabildo decidía no aumentar la renta, podía hacer varias recomendaciones, entre ellas encontramos: que presentara su petición 3 meses después, aunque por costumbre se dejaban siempre para principios del año siguiente<sup>31</sup> o que se le tendría en cuenta después de haber presentado el examen.<sup>32</sup> En ocasiones el aumento se otorgaba con algunas

---

<sup>24</sup> Por ejemplo Timotheo Torres había servido durante 20 años en los oficios de infante, librero asistente de coro, acólito y músico. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 45, 2 de marzo de 1763, f. 169

<sup>25</sup> El vilonchelista Pedro Joseph Jerusalem escribía que había “procurado cumplir con su obligación, y que conociendo lo útil y necesario que era en el coro el instrumento de bajón, se ha dedicado a aprenderlo de manera que ya lo ha tocado varias ocasiones en esta Santa Iglesia.” ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 46, 12 de julio de 1763, f. 119

<sup>26</sup> Manuel Martínez alegaba haber suplido el puesto de primer oboe que había quedado vacante por la muerte de Manuel Andreu con el mismo sueldo. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 54, 11 de enero de 1780, f. 189

<sup>27</sup> Joseph Reynoso argumentaba no tener más que 200 pesos de renta con los cuales se mantenía él, su madre y su familia. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 50, 6 de noviembre de 1770, f. 267. Otros ejemplos: ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 1 de febrero de 1774, f. 117

<sup>28</sup> Francisco Álvarez se obligó a tocar los timbales y la viola con tal de lograr un aumento de salario, el cual le fue concedido. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 54, 10 de enero de 1781, f. 263v. Juan Rodríguez consiguió un aumento por los logros en el violín de su alumno Gabriel de Córdoba. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 42, 12 de enero de 1756, fs. 231v-232

<sup>29</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 45, 25 de septiembre de 1761, f. 109; lib. 56, 29 de enero de 1788, f. 184v

<sup>30</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 42, 11 de marzo de 1755, f. 155; lib. 52, 21 de enero de 1773, f. 13; lib. 52, 22 de febrero de 1774, fs. 126v-127

<sup>31</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 41, 23 de octubre de 1751, f. 39v; lib. 43, 16 de febrero de 1758, f. 193v; lib. 52, 14 de mayo de 1773, f. 51v; lib. 56, 14 de julio de 1786, f. 45v

<sup>32</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 30 de enero de 1775, f. 278; lib. 53, 16 de enero de 1776, f. 117

condiciones en materia del desempeño laboral, tales como mejorar la asistencia a la iglesia o poner más empeño en el aprendizaje de algún instrumento.<sup>33</sup>

En realidad los incrementos en el salario no fueron cosa de todos los días, el cabildo sólo autorizó 35 aumentos en 40 años. En el cuadro 3 se puede observar el número de ocasiones en que se otorgaron incrementos en los sueldos durante las cuatro décadas que conforma nuestro estudio. Las alzas más comunes fueron de 50 y 100 pesos, sólo en contadas ocasiones fueron mayores los montos, llegando a 150 y 200 pesos. Por una excepción se otorgó un aumento de 300 pesos a Ignacio Jerusalem “sin que esto sirva ni se alegue por ejemplar, por ejecutarse tan sólo con él...”<sup>34</sup>

A nivel individual un músico recibió a lo sumo un aumento durante toda su vida al servicio de la catedral; únicamente en casos especiales se lograba elevar el salario hasta tres veces. Tal fue el caso de Joseph María Jiménez, Francisco Álvarez y Manuel Aldana, quienes debido a estos aumentos lograron engrosar sus rentas.<sup>35</sup> El aumento de renta fue claramente racionado como lo comprueba la gráfica 3.

Para el cabildo, resultaba excesiva la derrama económica que ocasionaban los sueldos que devengaban los músicos porque, según los capitulares, ocupaba gran parte de las entradas de la fábrica. Esto ocasionaba que de vez en vez se alertara acerca de no grabar demasiado al fondo. Durante el período encontramos algunas advertencias al respecto. En 1754 se dictaminó que no se otorgaran aumentos debido al “estado y cortedades en que se halla esta Santa Iglesia.”<sup>36</sup> En aquel año la

---

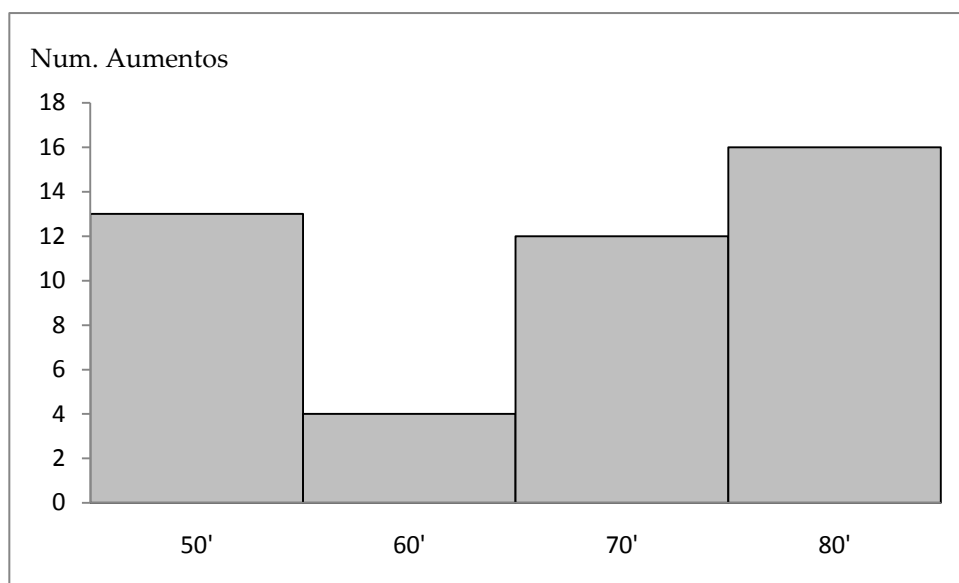
<sup>33</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 41, 8 de agosto de 1752, f. 134; lib. 42, 29 de julio de 1755 f. 190; lib. 49, 21 de febrero de 1769, fs. 231-231v

<sup>34</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 45, 5 de septiembre de 1761 f. 93

<sup>35</sup> Los aumentos de Joseph María Jiménez en ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 21 de enero de 1773, f. 12v; lib. 54, 14 de julio de 1780, f. 240v; lib. 55, 13 de enero de 1786, f. 259. Los aumentos de Francisco Álvarez en ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 53, 16 de enero de 1776, f. 117; lib. 54, 10 de enero de 1781, f. 263v; lib. 56, 1 de febrero de 1788, f. 186. Los aumentos de Manuel Aldana en ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 54, 16 de julio de 1779, f. 151; lib. 55, 12 de enero de 1784, f. 121.

<sup>36</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 42, 18 de enero de 1754, f. 163v

fábrica había tenido una entrada líquida de 14 424 pesos. No obstante, en 1759, se encargó al chantre Ignacio Cevallos que, debido a los diversos pedimentos de aumento de salario, era necesario que formara un plan para que se redistribuyera el dinero de las rentas vacantes; en ese año la fábrica había recibido una derrama de 17 052 pesos.<sup>37</sup>



Gráfica 3. Número de aumentos de salario por décadas. Fuente: ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 40-57

Mucho después, en 1780, debido a un análisis sobre el estado de la fábrica, los capitulares estimaron que era necesario hacer un reglamento sobre los sueldos de los ministros. Tal cuestión los llevó a determinar que no se aceptarían solicitudes de aumento durante ese año y los dos siguientes.<sup>38</sup> En 1781, el arcedaén expresaba en torno a la cuestión de la fábrica "... que esto necesitaba una seria reflexión, pues si no se miraba por [ella] dentro de poco se verá en un estado deplorable, que en el día se gastaban sólo en los músicos más de catorce mil pesos, siendo el producto anual del noveno y medio de dicha fábrica como veinte y un

<sup>37</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 8 de junio de 1759, fs. 33-33v

<sup>38</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 54, 14 de julio de 1780, fs. 240v-241; lib. 54, 21 de julio de 1780, fs. 241v; lib. 55, 11 de enero de 1782, f. 15

mil pesos..."<sup>39</sup>

Aunque en realidad el arcedeán se equivocaba, ya que la entrada de aquel año, según los claveros, fue de 14 740 pesos y no los 21 000 que se aseguraba. Lo cierto era que en efecto, la capilla absorbía buena parte del dinero líquido que ingresaba al fondo. Si bien no tenemos una serie completa de los montos erogados por pagos a los músicos, sí contamos con algunos años, por ejemplo, la segunda libranza de 1783 generó a favor de la capilla, 5 057; la segunda de 1787, 5 894 pesos; la primera de 1788, 5 918 pesos; la segunda de 1788, 4 801 pesos; la primera de 1789, 4 470 pesos; y la primera de 1790, 4 812 pesos.<sup>40</sup> En todo el año de 1788 la capilla absorbió 10 719 pesos de los 15 675 pesos que recibió el fondo en dinero líquido,<sup>41</sup> lo que a ojos del cabildo parecía demasiado oneroso.<sup>42</sup>

A pesar de las restricciones, si observamos la gráfica 3, podemos darnos cuenta que fue en la década de los ochenta cuando más aumentos de salario se citaron en las *actas de cabildo*. Teniendo en cuenta lo anterior, la disposición para no dar incrementos en el sueldo solamente tuvo efecto durante los primeros años para luego continuar con la práctica. El lucimiento y solemnidad de las actividades culturales estaba por encima de los altos costos de mantener una capilla de renombre. Por ello, a pesar de los quejumbrosos argumentos del cabildo, no se pudo evitar la inversión de considerables sumas de dinero en el asunto. Así lo admitió el cabildo en 1759 cuando se expresaba acerca de “la dificultad que hay de aumentar sueldos principalmente en la capilla, por lo sobrecargada que se halla la fábrica en este ramo, pero es inevitable el dejarlo de hacer cuando la necesidad lo pide, para dar la debida proporción al trabajo y la habilidad con el salario y

---

<sup>39</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 54, 9 de febrero de 1781, fs. 272-272v

<sup>40</sup> ACCMM, *Clavería*, leg. 62, s.f., (1784); leg. 65, 66, 67, s/f; *Fábrica material*, lib. 12, fs. 351-422

<sup>41</sup> ACCMM, *Clavería*, leg. 65, 66, 67, s/f

<sup>42</sup> Diez años después, en 1789, la capilla recibió 13 410 pesos, caudales que siguieron creciendo en los siguientes cuatro años:: 14 249 en 1799; 14 673 en 1800; 15 205 en 1801 y; 15 452 en 1802. ACCMM, *Fábrica material*, caja 3, exp. 4, s.f., (1798-1802)

estipendio, lo que estrecha tanto que hace la materia de justicia.”<sup>43</sup> Por otro lado, tal como se vio, las entradas monetarias de la fábrica muestran una tendencia de estabilidad financiera y, por consiguiente, un ritmo siempre constante en los salarios que gozaban los empleados del recinto.

¿De qué forma afectó al bolsillo de los músicos la crisis fiscal posterior a la década de 1780? Aunque los miembros de la capilla no pagaban un impuesto directo al salario, si recibieron el embate de los impuestos al consumo, es decir, gravámenes que se cargan a los productos desde el productor hasta el consumidor, por ejemplo el cobro de alcabalas. Dichos cargas absorbieron parte del capital recibido y, en consecuencia, menguaron la capacidad de compra de productos. Carlos Marichal ha calculado que para la mencionada década los trabajadores debieron contribuir con el 20% de sus entradas con este tipo de impuestos indirectos.<sup>44</sup> Es probable que el alza en el número de aumentos salariales de los músicos durante la década de los ochenta tenga que ver con esta tendencia.

Concluamos este apartado haciendo una revisión de la parte administrativa tocante a las erogaciones de los miembros de la capilla. Para llevar el registro del desempeño laboral de los músicos, los claveros echaban mano del instrumento denominado cuadrante, sobre la lectura de éste se tipificaban los montos salariales. En el documento, *Breve explicación del cuadrante del coro*, se menciona que en las catedrales y colegiatas, este instrumento era un libro o papel donde a diario se anotaban los “servicios, faltas y culpas” de todos aquellos que servían en el coro.<sup>45</sup>

En la Catedral de México el cuadrante se conformaba por una serie de pliegos de papel que se encontraban unidos uno tras otro hasta completar los

---

<sup>43</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 3 de julio de 1759, f. 39

<sup>44</sup> Marichal, *op. cit.*, p.90

<sup>45</sup> Todo lo referido a cuadrante esta tomado del documento *Breve explicación del cuadrante del coro, sus signos e inteligencias*. ACCMM, *Ordo*, lib. 2, fs. 200-208 (1751)

necesarios para anotar a todos los miembros del personal que tenían algún quehacer dentro del recinto, desde las dignidades hasta los servicios de menor rango, como los perreros y campaneros. Los pliegos contenían una cuadrícula y cada una de sus casillas se utilizaba para anotar una serie de signos y letras que tenían un significado y valor que se traducían en faltas, asistencias, patitur, etc.

Los diversos grupos que conformaban la estructura de la catedral como: dignidades, capellanes de coro, asistentes de coro, músicos, etc, tenían su espacio en el cuadrante en riguroso orden jerárquico. A pesar de ser parte de la capilla, tanto organistas como músicos tenían un espacio separado en la cuadrícula, los primeros arriba de los segundos. A los organistas se les anotaban los días obligatorios o cuando suplían a otro compañero, en las funciones de misas cantadas con sus horas canónicas solemnes: vísperas, salves y maitines que no eran de aniversario. En tanto que a los músicos se les anotaban los días obligatorios, como las horas canónicas de tercia solemnes, vísperas, salves, además de las misas. Todos contaban con seis casillas y sus signos y letras correspondían a los conceptos de asistencia, puntos y patitur.<sup>46</sup>

A la asistencia correspondía un signo (/) que denotaba “la presencia corporal en el coro” y se tenía derecho a ganar lo que tocaba a la hora. Para los puntos se utilizaba una letra (O) que se interpretaba como falta, por lo que se perdía la ganancia de la hora. El patitur se anotaba con la letra (P), con lo cual no se perdían puntos, puesto que el ministro no había asistido al trabajo por estar enfermo.<sup>47</sup>

En el caso particular de los músicos, como las inasistencias y faltas a las funciones se traducían en pérdida de salario, si esos recursos se canalizaban para

---

<sup>46</sup> El único cuadrante que se encuentra en la Catedral de México es el *Cuadrante de esta Santa Iglesia de México de mes de octubre del año de 1562*. ACCMM, *Cuadrantes*, caja 1, exp. 1, s/f

<sup>47</sup> Acerca del patitur ver pag. 146 y ss

*Cuadrante de esta Santa Iglesia de México de mes de octubre del año de 1562.*

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	
El día de don Alonso de la Cruz																																
El día de don Juan de la Cruz																																
El día de don Pedro de la Cruz																																
El día de don Juan de la Cruz																																
El día de don Juan de la Cruz																																
El día de don Juan de la Cruz																																
El día de don Juan de la Cruz																																
El día de don Juan de la Cruz																																
El día de don Juan de la Cruz																																

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
El día de don Alonso de la Cruz																															
El día de don Juan de la Cruz																															
El día de don Pedro de la Cruz																															
El día de don Juan de la Cruz																															
El día de don Juan de la Cruz																															
El día de don Juan de la Cruz																															
El día de don Juan de la Cruz																															
El día de don Juan de la Cruz																															
El día de don Juan de la Cruz																															

Cuadrante de esta Santa Iglesia de México de mes de octubre del año de 1562. ACCMM, Cuadrantes, caja 1, exp. 1, s/f



las arcas la fábrica, el apuntador dejaba la casilla en blanco y eso se tomaba como un signo. Las penas y multas se anotaban al margen de las casillas, así como una nota al margen cuando alguno de ellos fallecía.

Los pagos se realizaban dos veces al año mediante la libranza. Esta era una orden o recibo de pago, comúnmente una carta, que avalaba cierta cantidad de dinero. Cada semestre, en los meses de julio y enero, respectivamente, se liberaba la libranza. Ahí aparecía el total de lo ganado por el salario y los aniversarios, una vez hecha la rebaja de los puntos por las faltas al trabajo.

El salario podía verse disminuido por dos factores: los puntos que se imponían por no asistir a las horas canónicas, la misa, la escoleta o quebrantar el patitur y las multas que aplicaba el cabildo por asistir sin permiso a funciones fuera de la catedral. En la siguiente carta de Nicolás del Monte al cabildo se menciona:

Que aunque antes no había puesto cuidado con lo que recibía de su renta, aunque si notaba que no correspondía, pero que en los seis últimos meses del pasado setenta y ocho procuró apuntar lo que recibía y dejaba en la clavería, asimismo un punto y una multa de dos pesos y lo que recibió la Noche Buena, con lo que quedaba debiendo ocho pesos y halló que debía treinta y cinco pesos uno y medio reales. Lo que lo confundió y por esto ocurrió a los contadores, quienes le respondieron que la cuenta estaba bien hecha y arreglada al apunte del apuntador y con esto descubrió podían se puntos de escoleta a la que no ha asistido por no constar de su nombramiento, ni habersele hecho saber tal asistencia.<sup>48</sup>

El sistema que se aplicaba para hacer la equivalencia entre los puntos y el dinero restado al salario resultaba complejo. Por ejemplo, a Joseph Jerusalem se le habían impuesto 16 pesos de multa por las inasistencias a las misas de los sábados de la Santísima Virgen. El total fueron 8 misas, por lo que cada una equivalía a un punto y este, a su vez, a 2 pesos, que sumados daban el total del adeudo.<sup>49</sup> Es difícil

---

<sup>48</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 54, 2 de marzo de 1779, f. 126v. Otras faltas que ameritaban pérdida de puntos en ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 46, 14 de febrero de 1764, fs. 197-197v

<sup>49</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 47, 19 de abril de 1765, f. 104v

saber si cada punto tenía asignada una cantidad fija en dinero, si variaba según la importancia de la función a la que se hubiere faltado o si dependiendo de la importancia de la función se le asignaban uno o varios puntos por falta.<sup>50</sup>

Al parecer el sistema no era muy justo aún para los propios contadores. Una carta de estos funcionarios fechada en octubre de 1788 pudiera darnos alguna evidencia sobre las rebajas puntos-dinero.

...que prorrateada la renta de acólitos, libreros y músicos de esta Santa Iglesia Catedral (como hasta ahora se ha hecho), entre el total de las asistencias que debieron tener para graduar el importe o valor de cada una y de cada falta, resulta la notable desigualdad de que muchos individuos que disfrutaban de doscientos pesos, por ejemplo, sufren la pérdida de siete reales por cada falta y otros que logran quinientos o seiscientos pesos de sueldo, sólo sacan de pérdida un real o real y medio, siendo también digno de notar que algunos de los ministros mencionados sufren las faltas por un valor a que no llegan ni a las del señor deán, que es el que disfruta mayor respectivo en la santa iglesia. Asientan desde luego los contadores que en el método referido resultan las faltas con proporción aritmética; pero sobre no ser en todas ocasiones esta la justa, les parece que es más conforme a equidad, y aun a justicia que se observe otra proporción llámese geométrica...<sup>51</sup>

Los contadores añadían que el método presentaba otra desigualdad, ya que al liberarse las rentas cada seis meses y no anualmente, las inasistencias de un individuo podían valer más en un medio año que en otro. Según la lógica del método aritmético, quien ganaba más tenía la obligación de asistir a más oficios, por lo tanto los puntos se gravaban con menos dinero. En tanto que quienes ganaban menos también asistían a menos oficios, por lo que sus puntos se gravaban en mayor porcentaje. Como los músicos no tenían asistencias con número fijo, mensuales o anuales, en la primera libranza podían tener más asistencias que en la segunda, por lo tanto sus puntos tenían un mayor costo en el segundo semestre que en el primero. En síntesis, el valor monetario del punto se

---

<sup>50</sup> Al arpista Joseph Pardo del Lago el apuntador le anotó puntos dobles por sus continuas salidas de la catedral. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 4 de marzo de 1758, fs. 204-204v

<sup>51</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 56, 21 de octubre de 1788, fs. 244-244v

ajustaba al número de asistencias del semestre, se cargaba a la parte de la renta que le correspondía el día de la falta, por eso se tomaba en cuenta el total de asistencias para gravarlo.<sup>52</sup>

Los contadores alegaron que la cuestión sería más justa si se ponía número fijo al punto o falta, tasándolo en un real por cada 100 pesos de sueldo, los capitulares rechazaron tajantemente la propuesta “considerándose que (es) una inveterada práctica de la Iglesia prevenida por la erección...,”<sup>53</sup> por tal motivo dictaminaron no hacer innovación sobre el asunto. Nuevamente encontramos cómo el peso de la tradición de la iglesia hacía mella en las transformaciones que iban reclamando los nuevos tiempos.

Era muy difícil el perdón de puntos porque al anotar en el cuadrante su equivalente en dinero se descontaba de la libranza y pasaba a formar parte del caudal que ingresaba como cargo en la *fábrica*. Los puntos se consideraban como materia grave por ser una fuerte sanción por faltar al trabajo, ya fuera a las funciones o la escoleta. En muy contadas ocasiones, y como una gracia especial, se indultaron. Cuando eso sucedía, el músico podía solicitar la devolución de su caudal.<sup>54</sup> No obstante, la tendencia fue contraria, las faltas traducidas en puntos iban originando el endeudamiento de los músicos. Juan Rodríguez y Nicolás Gil de la Torre “ni el tercio de lo que les corresponde a sus rentas han sacado, por lo que como estuvieron llevando sus mesadas regulares han quedado debiendo mucho...”<sup>55</sup>

Por otro lado, un factor que incidía en el salario de los músicos se relacionaba con las multas aplicadas cuando a juicio del cabildo se hubiera

---

<sup>52</sup> ACCMM, *Ordo*, lib 3, f. 120v

<sup>53</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 56, 21 de octubre de 1788, fs. 244-244v; 17 de febrero de 1789, fs. 266-266v

<sup>54</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 12 de agosto de 1757, f. 146v; 29 de septiembre de 1757, f. 147; 15 de noviembre de 1757, f. 167; 4 de marzo de 1758, fs. 204-204v

<sup>55</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 18 de enero de 1758, fs. 187-187v

incurrido en faltas. Las constituciones de la capilla de 1758 se expresaban así del asunto:

Las multas son penas tasadas, y señaladas por todas aquellas asistencias, que no van con las horas del coro, y que por esta razón se llaman extraordinarias, y porque no tienen día fijo, como son el llevar al Santísimo Sacramento por viático, los entierros, y otros semejantes. Los que faltan en estos casos incurren en estas penas, pero si la falta es por ausencia de esta ciudad, siendo con licencia del señor presidente comunicada derechamente al apuntador, no incurren en la pena, ni en la multa, pero si pierden el punto que ocurriere, porque para ausentarse sin perderle es necesaria licencia del cabildo comunicada por el secretario al apuntador, y para esto no basta la del señor presidente.<sup>56</sup>

También se relacionaban con las salidas clandestinas para oficiar fuera de la catedral, es decir, aquellas que no contaban con la anuencia de los capitulares. Se intentó entonces regular estas casi fugas de los músicos por medio de la figura del administrador de la capilla; este sujeto se encargaba de asignar los turnos para acudir a las funciones de afuera.<sup>57</sup>

El cabildo ponía cuidado en este tipo de hechos porque producían un gran número de fraudes, ya que no se entregaban las cuentas claras y el reparto monetario se hacía entre quienes oficiaban, apropiándose de lo que por derecho correspondía a la fábrica. Cuando el cabildo se daba cuenta de los engaños aplicaba una multa a quienes hubieran incurrido en la falta, en ocasiones con demasiado rigor, aunque las súplicas de los músicos ablandaban el corazón de los “santos varones” y se perdonaban los débitos. No obstante, a veces se dejaba en claro que la reincidencia podía costar la expulsión de la capilla y la pérdida de la plaza. Así ocurrió en 1758 cuando varios músicos asistieron a la iglesia de Santo Domingo junto con otros foráneos a realizar unas honras y, como consecuencia, fueron multados con 50 pesos por los jueces hacedores, ya que era el monto que se aplicaba a este tipo de faltas. La multa les fue condonada porque se consideró

---

<sup>56</sup> *Tabla de las asistencias... op, cit*, p. 51-52

<sup>57</sup> *Idem.* p. 56

excesiva.<sup>58</sup> Con motivo de la salida del asistente Rivera junto con algunos músicos de la calle al convento de San Bernardo en 1761, se volvió se poner en tela de juicio el alto costo de la multa de 50 pesos, por lo que se llegó a la conclusión de que debería de reformar “y dejarla en una cantidad correspondiente.”<sup>59</sup>

También las multas podían aplicarse por faltas al interior de la catedral. Por ejemplo, una de las obligaciones del maestro de capilla era tener la escoleta de los músicos todos los jueves, cada falta del maestro le acarreaba una sanción que alcanzaba los 4 pesos de multa,<sup>60</sup> aunque también, como ya vimos, los músicos no ganaban el coro si faltaban a las reuniones semanales.

## 2) Obvenciones

Una vez asignado el salario también se obtenía el derecho de participar en el reparto de las obvenciones, siempre y cuando el cabildo no determinara lo contrario. Las obvenciones eran utilidades de carácter fijo o eventual que los músicos se granjeaban de manera alterna a su salario, por solemnizar diversas funciones dentro y fuera de la catedral. El total de ingresos recaudados por este concepto se distribuía de la siguiente manera: una parte se destinaba para la fábrica espiritual, otra a la Congregación de Nuestra Señora la Antigua (por ejemplo, para gastos del aniversario), una más a los músicos enfermos (para gastos de médico, medicinas y cualquier otro auxilio), también a los jubilados (ayuda en dinero) y el resto entre los propios miembros de la capilla, ya que el dinero, casi por regla general, no se repartía sólo entre los que habían asistido a la celebración sino entre todos los demás músicos.<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 10 de febrero de 1759, f. 291; lib. 44, 10 de mayo de 1760, f. 291

<sup>59</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 31 de enero de 1761, f. 310

<sup>60</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 54, 14 de mayo de 1779, f. 144

<sup>61</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 17 de mayo de 1758, f. 221v

Entre las obvenciones fijas, conocidas comúnmente como “obvenciones de adentro,” encontramos las que se percibían en la catedral vía las obras pías y fundaciones, las que básicamente se dividían en tres: renovación, maitines y aniversarios. Las misas de renovación se oficiaban durante algunos jueves ya establecidos en el calendario litúrgico y se encontraban reguladas e incluidas en el pago de la libranza. En 1788 se repartieron entre los miembros de la capilla por la asistencia a 50 misas de renovación un total de 300 pesos (6 pesos por cada una), “los que se han de reemplazar a fábrica rebajándolos a los músicos en la libranza de julio venidero...”<sup>62</sup> Los maitines se cantaban durante la Navidad y también se regulaban en la libranza. En el citado año de 1788 se libraron 112 pesos para el pago de los capellanes de coro, acólitos y músicos.<sup>63</sup>

Lo mismo ocurría con las obvenciones que generaban las capellanías, con la salvedad que en ellas el cabildo no imponía la cantidad a percibir, pues, si era el caso, las fundaciones estipulaban en su contrato el monto que se debía pagar a la capilla por solemnizar el evento. Por ejemplo, en 1755 había en la Catedral un total de 201 fundaciones con un capital principal que sumaba 482 370 pesos, que generaba 25 700 pesos de réditos.<sup>64</sup> De ellas sólo 30 tenían contemplado pagar a la capilla por sus servicios, lo que generaba una ganancia de 790 pesos y 4 reales anuales a los músicos.<sup>65</sup> Algunos de los aniversarios mejor pagados eran: las siestas de la Octava de Corpus con 90 pesos<sup>66</sup>; la misa rezada en el altar mayor, fundada por el chantre Juan Diez de la Barrera, con 40 pesos; el Aniversario solemne de Nuestra Señora, fundado por el maestrescuela Simón Esteban Beltrán de Alzate,

---

<sup>62</sup> ACCMM, *Fábrica material*, lib. 12, fs. 351-356

<sup>63</sup> *Idem*.

<sup>64</sup> ACCMM, *Ordo*, lib. 3, fs. 125-226

<sup>65</sup> *Idem*. Solo se han considerado las fundaciones que especifican la cantidad que se debe pagar por asistir a la función. En algunas encontramos que se hace el desglose de los participantes, es decir no se especifica que cantidad corresponde a músicos, capellanes de coro, asistentes, etc., o se menciona el uso de música pero no cuanto dinero le correspondía.

<sup>66</sup> La siesta era un tipo de música que se ejecutaba en las iglesias por la tarde.

con 40 pesos; el Aniversario de la Concepción de Nuestra Señora la Virgen María, fundado por el capitán Juan de Chavarría y Valera, con 50 pesos; y, el Aniversario solemne de Nuestra Señora de Guadalupe, fundado por el cura de noche del Sagrario, Bernardo de Quezada Sanabria, con 50 pesos.<sup>67</sup>

Las obvenciones de adentro correspondientes a los aniversarios se podían distribuir de dos maneras: una era mediante la repartición equitativa del dinero obtenido entre todos los miembros de la capilla que habían oficiado y, la otra, cuando en los estatutos de la fundación se estipulaba la forma de repartición. Por ejemplo, por las 7 misas del señor San Joseph, se otorgaban 30 pesos a la capilla; independientemente del número de músicos que asistieran, sólo recibían un real y cuartilla por cada misa (8 reales, 3 cuartillas por todas).<sup>68</sup> Sin embargo, a finales de siglo se comenzó a regular las obvenciones de adentro sobre una parte proporcional del salario anual, así se aseguraba que quienes ganaban más no se quedaran con la mayor parte de las ganancias.<sup>69</sup>

Tomemos un ejemplo del global de las obvenciones de adentro por sus tres rubros, asentadas en la libranza de enero de 1787 (correspondientes al segundo semestre de 1786). Sus números finales arrojaron un total de 237 pesos 1 real: 43 pesos 1 real por los aniversarios, 50 pesos por los maitines y 144 pesos por las misas de renovación. A nivel individual, por mencionar el caso de un sólo músico,

---

<sup>67</sup> *Idem*. Ver apéndice 3

<sup>68</sup> Siendo tan poco lo que se obtenía y que el restante de aquellos que faltaban se canalizaba a la fábrica, a muchos músicos no les interesaba concurrir al aniversario. Por este motivo mandaron una solicitud al cabildo donde pedían que los 30 pesos se repartieran entre quienes habían asistido a las 7 misas, lo cual fue aceptado a pesar de que las cláusulas de fundación, por tradición, eran intocables. Aunque en este caso trataron de hacer una excepción en beneficio del culto divino, y, en realidad, porque se daban cuenta que el real por misa era risible por aquellos días. Sin embargo cuando la petición fue turnada al arzobispo, éste, fiel a la tradición, concluyó el que se continuara con la cláusula de fundación y que sólo cuando el dinero sobrante se ingresara a la fábrica podía ser repartido como querían los músicos. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43, 13 de octubre de 1758, f. 262v; ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43, 24 de noviembre de 1758, f. 275

<sup>69</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 57, 24 de septiembre de 1791, f. 197v

Blas de Vela obtuvo en las obvenciones 21 pesos 3 reales y 6 granos, repartidos como sigue: 6 reales por los aniversarios, 2 pesos 6 granos por los maitines y 18 pesos 5 reales por las misas de renovación.<sup>70</sup>

Por otro lado, se encontraban las obvenciones de carácter eventual, conocidas como “obvenciones de afuera”, éstas se generaban por contratos que los músicos hacían con particulares para solemnizar sus celebraciones, en especial los entierros y exequias o, las respectivas a funciones donde asistía el cabildo fuera de la catedral, como a las fiestas de los santos patronos de las iglesias de la ciudad de México. Como las obvenciones se correspondían con las funciones, al escasear éstas, los estipendios foráneos se convertían en un bien magro. Debido a su carácter irregular son difíciles de tasar, sin embargo son las que daban mayores recursos a los músicos, pero también generaban agrias disputas y fraudes.

Los caudales que ingresaban por este concepto se anotaban en el llamado *Libro de las obvenciones*, por ejemplo, entre 1752 y 1757 las entradas que se consignaron en el libro sumaron un total de 15 823 pesos 21/2 reales.<sup>71</sup> En teoría, dichas cantidades se amparaban en recibos que los músicos pedían cuando se realizaba una contratación, aunque en repetidas ocasiones hubo desvíos de recursos a la hora de cobrar. Quien debía mantener en su poder el libro de las obvenciones era el maestro de capilla o algún músico designado para esa labor, por la cual recibía un peso de gratificación.<sup>72</sup> En 1752 se propuso que este individuo tuviera una alcancía donde depositara los picos o cantidades cortas no divisibles,

---

<sup>70</sup> Para ver el desglose por cada uno de los músicos ver, AHAM, *Cabildo*, caja 124, exp. 9, s.f., (1786-1787)

<sup>71</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43, 17 de mayo de 1758, f. 224

<sup>72</sup> Antes de 1752 el músico que corría con el libro de las obvenciones recibía 2 reales, posteriormente se le dio el mencionado peso y, posterior a esa fecha, se le rebajó a 4 reales.



para que cada seis meses se repartiera lo juntado entre todos los miembros de la capilla.<sup>73</sup>

La principal obligación de quien llevaba el libro era asentar correctamente las cantidades generadas por las funciones de afuera, con el fin de evitar el manoseo en las cuentas y los desvíos de dinero; lo que comúnmente se pasaba por alto:

que está mandado por este venerable cabildo el que las obvenciones de la capilla se pongan todas en el libro como las pagaren, esto no se observa, pues unas no se asientan totalmente, y otras se ponen parte de ellas, como sucedió el domingo treinta del pasado, en que hubo por la mañana una profesión en el convento de san Jerónimo por la que dieron ciento cincuenta pesos, y de ello se repartieron, y pusieron para el libro ochenta, y a la tarde un hábito en el de santa Brígida por el que pagaron veinte y cinco pesos, de los que no se puso cosa alguna en el libro, lo que ha sucedido así repetidas veces, dando los músicos por motivo para cercenar las obvenciones el que llevan a las obvenciones músicos de afuera, habiendo en la iglesia los competentes y siéndolo de que muchas no se pongan en el libro el que algunos de ellos las ajusten y llevan a los que les parece, entre quienes las reparten por partes iguales, debiendo esto correr solamente a cargo del maestro de capilla, o de don Francisco Pedroza que corre con el libro ...<sup>74</sup>

Hasta antes del año 1758 la regulación de las obvenciones no queda del todo clara, había quienes la recibían según su renta, en tanto que a otros se les tasaba sobre un tanto del salario anual o se hacía la división entre quienes asistían al evento. El cómo repartir equitativamente las obvenciones siempre causó malestar al cabildo pues muchos músicos nunca quedaban contentos con la distribución.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 41, 22 de febrero de 1752, f. 88

<sup>74</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 38, 4 de noviembre de 1746, f. 134-134v. En 1752, se tuvo que retirar al músico Martín Vázquez de su ocupación de cuidar las cuentas del libro, porque era uno de los principales sujetos que cometía fraudes con las obvenciones. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 41, 22 de febrero de 1752, f. 88

<sup>75</sup> De los 15 823 pesos 21/2 reales asentados en el libro de las obvenciones entre 1752 y 1757; "el jubilado Dutra y el maestro Jerusalem, han debido percibir según el libro cuatro mil ciento veinte y nueve pesos, tres reales, y para el resto de la capilla solo han quedado, incluso los jubilados y enfermos, y los convidados de fuera, que se han llamado muchas veces, once mil seiscientos noventa y tres pesos, siete tomines y seis granos, en que se ve la deformidad, pues cinco partícipes se han llevado más de la cuarta parte y las tres restantes se han distribuido entre treinta y un

No había una regla general para ganar las obvenciones; aunque la regulación no se hacía con base en el salario total “pues si fuera con proporción a aquel, los salarios mayores se las absorberían enteramente y no quedaría nada para las menores.”<sup>76</sup> Por ejemplo, los músicos Francisco Selma y Joseph Poziello de Fondevila gozaban cada uno de 900 pesos de renta al año, no obstante, la regulación de sus obvenciones se tasaba por 400 pesos.<sup>77</sup>

Hacia el año de 1758, estas razones condujeron a efectuar una reforma de fondo para evitar los excesos de los músicos en torno a las obvenciones de afuera. Una de las primeras medidas fue la conformación de un nuevo libro, que a partir de entonces se depositó en la Contaduría de la Catedral y donde uno de sus funcionarios se encargaba de:

formar el cuadrante de las distribuciones entre los participantes de cada obvención, por las mismas reglas que hasta aquí se han observado, y estas se escriban en el libro, y a más de esto en una hoja de papel rubricada del contador, la cual se ha de entregar al fiestero o administrador para que por ella pague a todos y en ella tome las firmas; y estando todos satisfechos se vuelva a contador y poniéndose la nota conveniente en el libro al pie de la distribución original quede descargado el administrador de aquella partida, y se le vuelva la hoja, para que cuando de su cuenta (...) le sirva de descargo.<sup>78</sup>

En ese mismo año de 1758, el chantre Ignacio Cevallos, en un informe pedido por el cabildo sobre el modo de regular las obvenciones, propuso que la distribución para todos los miembros de la capilla se hiciera teniendo como pauta el monto total del salario anual, es decir, que quien ganaba más por méritos propios, léase habilidad y destreza, tenía derecho a llevarse la mayor parte de las

---

sujetos, de los cuáles bajados los jubilados, inútiles y enfermos, resulta apenas ocho o diez son los que han trabajado para todos. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43, 17 de mayo de 1758, f. 224

<sup>76</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43, 24 de mayo de 1758, f. 225v

<sup>77</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 42, 16 de enero de 1756, f. 238

<sup>78</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43, 17 de mayo de 1758, fs. 221v-222v

obvenciones.<sup>79</sup> En esta decisión mucho tuvieron que ver las exigencias de los músicos Joseph Poziello y Francisco Selma, quienes en diversos escritos exigieron al cabildo que sus obvenciones se ajustaran al total de su renta y no sólo a una parte proporcional de ella, como ya vimos.<sup>80</sup>

No sin antes tener una acalorada discusión, el cabildo aprobó la forma de regulación que proponía el chantre Cevallos, con el fin de acabar con “la desigualdad con que hasta ahora se ha(bía) procedido,” ya que así los músicos se esforzarían por tener un mejor salario.<sup>81</sup> Como resultado de lo anterior, no todos estuvieron conformes con lo determinado por el cabildo; un grupo de músicos encabezados por Ignacio Jerusalem solicitó que las obvenciones se regularan de manera proporcional al trabajo que desempeñara cada músico.<sup>82</sup>

El cabildo se mantuvo en lo dicho, sin embargo, en casos especiales se continuó con la regulación de obvenciones sobre un monto proporcional de la renta total. En 1766, Manuel Andreu se quejaba porque sus obvenciones se regulaban sobre 300 pesos cuando en realidad tenía un salario de 600 pesos.<sup>83</sup> A pesar de los casos particulares, el mandato del cabildo continuó vigente y fue nuevamente ratificado en agosto de 1767.<sup>84</sup>

Al parecer el cabildo cayó en la cuenta de que para dirimir las disputas entre los músicos en torno a las obvenciones, la normatividad tenía que implementarse

---

<sup>79</sup> Las razones que aducía el chantre para la regulación sobre el salario era que estos, “...pueden crecer, no solo por la autoridad del ministerio, sino también por otras razones, como la excelencia de la voz, la particular destreza en el uso de algún instrumento y hasta el modo con que los sujetos han venido al servicio de la Iglesia”. Pero sobre todo porque así se regulaban las de los capitulares. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43, 10 de junio de 1758, f. 261

<sup>80</sup> Sobre las obvenciones de Poziello y Selma ver, ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43, 5 de septiembre de 1758, f. 253; 6 de octubre de 1758, f. 260; 4 de noviembre de 1758, f. 270-270v; 4 de noviembre de 1758, f. 270v

<sup>81</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43, 24 de octubre de 1758, f. 275

<sup>82</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 44, 27 de marzo de 1759, f. 11v

<sup>83</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 48, 10 de octubre de 1766, fs. 37-37v

<sup>84</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 48, 22 de agosto de 1767, fs. 204v-205

desde el interior de la propia capilla. En junta general efectuada el 15 de noviembre de 1794, el chantre Manuel Antonio Sandoval y los músicos acordaron un nuevo método de distribución. Se establecieron dos órdenes o coros, en el primero los cantantes y el primer violín ganarían el respectivo de 400 pesos, el resto de la capilla 300 pesos, el primer maestro de capilla 500 pesos y el segundo maestro 400 pesos; el segundo tuvo por acuerdo que en las funciones donde no se ocuparan instrumentos, como los entierros donde solo había el oficio de sepultura, todos ganarían a partes iguales. El cabildo las aprobó y dispuso que las asistencias debieran hacerse como las efectuadas dentro de la Catedral.<sup>85</sup> A finales de nuestro periodo de estudio, se terminó imponiendo la tasación proporcional sobre la basada en el salario total.

### 3) Suplementos

Se conocía como suplemento al adelanto o préstamo sin intereses de cierta cantidad de dinero sobre el salario establecido para cada ministro de la catedral. Por tanto, el monto del suplemento no podía ser mayor al sueldo real que anualmente generaba cada músico.<sup>86</sup> En esencia, como mecanismo de ayuda económica, era materia de justicia y no de gracia, pues a decir del cabildo: “en atención a ser alimentos de los ministros y que estos, sirviendo, es justicia que ganen lo que les corresponda y el que se les de, o juntos o separados, porque ya adquirieron derecho.”<sup>87</sup>

Si bien no tenemos una fecha exacta en las *Actas de Cabildo*, es probable que el suplemento como instrumento para el alivio de las necesidades de los músicos

---

<sup>85</sup> ACCMM, *Fábrica Material*, lib. 48, leg. 3, sf. (1794)

<sup>86</sup> El suplemento no puede ser considerado un préstamo, porque como parte del salario, no era un dinero ajeno y por tanto no estaba sujeto a intereses. El músico solo entregaba el dinero solicitado y otorgado.

<sup>87</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 41, 12 de agosto de 1751, f. 21

haya empezado a usarse a fines del siglo XVII, aunque su práctica es más notoria a partir del segundo tercio del siglo XVIII. Durante nuestro periodo encontramos la presentación de un total de 396 suplementos, sin embargo, pudo haber algunos otros debido a que en ocasiones se pedían varios suplementos simultáneos y el secretario no especificaba el número de peticiones, pues las anotaba como una sola.<sup>88</sup>

Para solicitar un suplemento se tenía que presentar un escrito donde el músico asentaba la cantidad solicitada, en ocasiones el motivo de la petición, la forma en que pagaría su débito y la obligación de presentar un fiador que sufragaría el dinero en caso de incumplimiento del solicitante. Las cantidades requeridas variaban entre los 24 y los 400 pesos, pero generalmente los montos más recurrentes eran 50, 100 y 200 pesos.<sup>89</sup> Por último, se pagaba abonando cierta cantidad cada mes o dejando el total del dinero cuando se liberaba la libranza.<sup>90</sup>

Aunque el suplemento fue un instrumento accesible a todos los músicos, algunos nunca tuvieron necesidad de hacer uso de éste; en cambio otros fueron muy proclives a pedir constantemente dinero. Entre estos músicos encontramos que Mariano Macías lo pidió en 29 ocasiones, Juan Antonio Argüello en 28, Ignacio Ortega en 27, Nicolás Gil de Rivera en 18, Blas Joseph de Vela en 16 y Mariano Vargas en 15.

El dinero del adelanto se destinaba de manera primordial para comprar o mandar hacer la ropa del músico y de su familia y para solventar necesidades

---

<sup>88</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 56, 27 de enero de 1789, f. 260v

<sup>89</sup> En muy contadas ocasiones el cabildo autorizó suplementos superiores a los 400 pesos. Tal fue el caso de Antonio Palomino, quien solicitó uno por la cantidad de 575 pesos, el que le fue concedido porque “el suplicante tenía su comercio y tienda y que era honrado y que cualquiera suplemento, aunque fuera como este, excesivo, se le podía hacer y que gozaba de seiscientos pesos de renta al año...” ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43, 18 de enero de 1758, f. 187

<sup>90</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43, 22 de diciembre de 1758, f. 283v; lib. 45, 9 de febrero de 1762, fs. 158-159; lib. 51, 1 de febrero de 1772, f. 163; lib. 54, 26 de enero de 1781, f. 271; lib. 57, 20 de agosto de 1790, f. 96

urgentes o imprevistas, tales como las enfermedades. También se utilizaba para el pago de débitos, deudas con el casero y otros personajes, litigios o derechos sobre una capellanía; para alquilar una casa o comprar los instrumentos de música y demás gastos como la ordenación de un hijo, la profesión de una hija, el entierro de algún familiar o para contraer matrimonio. Por ejemplo, Ignacio Paz solicitó 100 pesos de suplemento para los gastos que le llevarían ordenarse de presbítero; Nicolás Gil de la Torre pidió 50 pesos para los gastos del entierro de su madre y a Joseph Manuel Aldana se le suplieron 60 pesos para la compra de ropa, ya que parte de ella se había quemado en un incendio que hubo en su casa.<sup>91</sup> En muchas peticiones se menciona exclusivamente que el adelantó se requería para remediar una apuración.

Las restricciones a los suplementos ocurrían si se tenía algún débito en la clavería generado por el adeudo de un adelanto anterior<sup>92</sup> o por no alcanzar a pagarlo en alguna de las dos libranzas anuales, es decir, que con los abonos no se cubría el total del adelanto en un lapso de 6 meses.<sup>93</sup> También se negaba el suplemento cuando se gozaba de una capellanía, ya que ese músico no estaba anotado en la clavería<sup>94</sup> o si el individuo no había tenido un buen comportamiento en su persona.<sup>95</sup> Si no se podía cubrir el débito con las mesadas al acabar el año, el músico se obligaba, como ya mencionamos, a presentar fiador que respaldara el

---

<sup>91</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 51, 4 de diciembre de 1772, f. 274; lib. 54, 27 de noviembre de 1778, f. 108; lib. 54, 26 de enero de 1779, f. 122v

<sup>92</sup> No se concedían porque “era calidad de los suplementos el que para hacerlos no debiesen” los músicos. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 44, 05 de septiembre de 1760, f. 203; lib. 45, 15 de abril de 1761, f. 27

<sup>93</sup> En este sentido aclaraba el cabildo que según la determinación general para los suplementos, estos debían quedar “satisfechos en las siguientes libranzas, o en la de enero o en la de julio, que es cuando se despachan”. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 50, 7 de noviembre de 1769, f. 93v. Ejemplo de negativas por no alcanzar a pagar, ver, ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 44, 31 de noviembre de 1760, f. 227; lib. 53, 6 de febrero de 1776, f. 127; lib. 53, 5 de noviembre de 1776, f. 187v; lib. 54, 13 de febrero de 1778, f. 41; lib. 53, 23 de mayo de 1777, f. 254v

<sup>94</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 51, 21 de febrero de 1772, f. 169v

<sup>95</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 52, 25 de febrero de 1772, f. 292v; lib. 53, 14 de julio de 1775, f. 53

monto del suplemento.

Era común la solicitud de diversos adelantos en dinero, pero también fueron constantes los débitos que se adquirían con la clavería de la Catedral; generalmente por causa de suplementos o puntos que se iban acumulando por faltas al trabajo y que no habían sido liquidados de forma oportuna en esa oficina. En esos asuntos el cabildo se mostraba tolerante con los músicos. Se esperaba que fueran pagando sus débitos, por lo que de sus mesadas se les rebajaba cierta cantidad para liquidar su adeudo y el resto se entregaba para su manutención. En ningún caso se cobraban intereses por los adelantos monetarios, sólo la cantidad que se había otorgado en efectivo.

Si el músico moría dejando un débito en la clavería, los capitulares en muy pocos casos excusaban un pago pendiente. La viuda de Joseph Loaiza, Ana María Ríos, solicitó el perdón de un suplemento de 32 pesos que había quedado a deber su marido, alegaba padecer necesidades y tener que soportar las demandas del fiador Joseph Reinoso. El cabildo decidió otorgar el perdón, pero no una limosna que la mujer también había requerido.<sup>96</sup>

En realidad el cuerpo colegiado trataba de que no se fugara dinero de la iglesia por cualquier motivo. Cuando se supo que el músico Juan Fernández de Utrera había muerto en España, se ordenó retirar las mesadas que se le ministraban a su mujer y “que procure justificar la muerte de su marido, para en su vista determinar sobre su débito y de lo que se dará cuenta en la Clavería.”<sup>97</sup> Esto tiene una explicación en parte moral en parte económica. Al bajonero Francisco Cerezo se le habían perdonado las deudas que tenía pendientes porque el músico había prometido enmendar sus malas acciones. El cabildo, desde su muy particular óptica, antes de establecer castigos ejemplares mostraba cierta tolerancia

---

<sup>96</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 7 de diciembre de 1773, f. 92v

<sup>97</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 19 de julio de 1774, f. 185v

esperando que los músicos enderezaran el rumbo de su vida. Esto traería como consecuencia que los adelantos monetarios ulteriores siempre fueran pagados.

Como se necesitaba un aval para respaldar cualquier cantidad solicitada, casi siempre un suplemento o, como en el caso de Utrera, por el pago de mesadas, la deuda en contadas ocasiones se condonaba y el pago se traspasaba al sujeto que había quedado como fiador. Por ejemplo, La madre de Joseph Alasio, Ana Pérez del Rey, se quejó de que al morir su hijo había quedado a deber en la clavería “cierta cantidad” que ahora se estaba cobrando a su otro hijo, el acólito Miguel Alasio, a la razón de 5 pesos cada mes. En realidad, el difunto tenía un débito de 70 pesos, de los cuáles se estaban cobrando 25 pesos a su hermano por el mes de julio en que había quedado como fiador. Los otros pesos se estaban cobrando de un suplemento al bachiller y sochantre Cristóbal Madueño, también fiador del adelanto. De manera tajante el cabildo ordenó no conceder el perdón de la deuda que solicitaba la madre de Alasio, sólo redujo a 2 pesos la carga mensual para la liquidación de los 25 pesos; además el canónigo Castillo ofreció de manera voluntaria 5 pesos para la mencionada cuenta.<sup>98</sup>

#### *Concesiones del cabildo*

La posesión de una plaza en la catedral también traía consigo otro tipo de privilegios que, a diferencia de los “derechos de justicia”, eran otorgados al arbitrio del cabildo, quien ponía sus condiciones para otorgarlos. Conocidos como “derechos de gracia”, las limosnas o ayuda de costa, el patitur y las licencia de salida eran una especie de dádiva o merced que se concedía como mera cortesía a quienes trabajaban para la catedral. En cuanto a las limosnas y las licencias de salida queda claro que su origen partía de la voluntad de los clérigos. En cuanto al patitur, aunque era mencionado en los *Estatutos*, solamente se aplicaba a los

---

<sup>98</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 54, 12 de agosto de 1778, f. 86v



miembros del cuerpo colegiado, sin embargo, se adaptó a los músicos como una atención de los capitulares.

#### 1) Limosna o ayuda de costa

La limosna o ayuda de costa era una gratificación en dinero cedida por el cabildo de manera extraordinaria para aliviar las necesidades apremiantes de algún músico de encomiables méritos y sólo cuando el caso ameritase el desembolso.<sup>99</sup> Los fondos se sacaban de los efectos de fábrica<sup>100</sup> o del bolsillo de algún capitular que lo ofrecía de manera voluntaria.<sup>101</sup> En este sentido el cabildo era muy cauteloso a la hora de otorgar la ayuda, ya que, a diferencia del suplemento, el dinero otorgado no se devolvía.

La ayuda de costa o limosna era solicitada debido a una promesa anterior de otorgar algún estipendio por haber realizado algún trabajo o servicio extraordinario, como suplir a un músico difunto; para la curación de alguna enfermedad o para pagar deudas apremiantes. De las 28 solicitudes con las que contamos, 17 fueron otorgadas y 9 recibieron negativas.<sup>102</sup> Un ejemplo de las limosnas que otorgó el cabildo fue la del violinista Gregorio Panseco, quien recibió 200 pesos por “conmiseración.”<sup>103</sup>

En realidad, teniendo el salario anual, las obvenciones y los suplementos para el alivio de los apuros económicos, las limosnas o ayudas de costa, fueron insignificantes tanto en número de solicitudes como en número de concesiones, ya

---

<sup>99</sup> En el siglo XVII la ayuda de costa se refería a los gastos de administración. Sin embargo, para nuestra época, se usa indistintamente para referirse a una dádiva extraordinaria.

<sup>100</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43, 10 de febrero de 1759, f. 291

<sup>101</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, 12 de enero de 1784, f. 121; lib. 55, 19 de noviembre de 1784, f. 189

<sup>102</sup> Algunos ejemplos en ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 42, 27 de agosto de 1754, f. 108v; lib. 45, 3 de abril de 1761, f. 19v; lib. 52, 1 de febrero de 1774, f. 108v; lib. 54, 11 de enero de 1780, f. 108v; lib. 56, 17 de abril de 1789, f.s. 282-282v

<sup>103</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 52, 4 de febrero de 1774, f. 118v

que era una gracia que rara vez concedía el cabildo.<sup>104</sup> Por esa razón, en su calidad de concesiones gratuitas, el cabildo las podía dar de baja a voluntad; ese fue el caso de las propinas. Cuando un individuo tomaba posesión del deanato o la chantría, la capilla de música tenía la costumbre de interpretarle un villancico, en agradecimiento el nuevo capitular les otorgaba una gratificación monetaria que se repartía entre todos los músicos. No obstante, en la sesión del 17 de marzo de 1774, el cabildo determinó la eliminación de toda propina a quienes laboraban en el recinto.<sup>105</sup>

Hacer una revisión de las limosnas o ayudas de costa es importante porque recalca el carácter paternalista de los capitulares con respecto a sus ministros. Los músicos se ven representados como hijos que necesitan ser rescatados en los momentos de premura. El cabildo no sólo es un patrono también toma la figura de un padre proveedor.

## 2) Patitur

Se le llamaba patitur a la gracia que concedía el cabildo para que los ministros se pudieran ausentar del trabajo en la Catedral, con la finalidad de curarse de algún padecimiento leve o enfermedad severa o crónica, y continuar gozando de su renta hasta su reincorporación a la vida laboral. Las Constituciones de la capilla señalaban al respecto:

Los músicos para gozar el *patitur* estando enfermos se han de sujetar a las mismas reglas que todos los individuos de la Iglesia, y el *abierto* no pueden lograr sin especial concesión del cabildo, que es solo quien puede concederlo.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 51, 30 de abril de 1771, f. 53. Entre 1755 y 1758 se otorgaba una ayuda extraordinaria que consistía en pagar 50 pesos al músico encargado de cantar la calenda (primer día del mes) como parte de la hora de prima "en tono, con la entonación, puntuación y pausa correspondiente.". ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 42, 19 de noviembre de 1755, fs. 216v-217; lib. 43, 14 de abril de 1758, f. 211

<sup>105</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 52, 22 de marzo de 1774, f. 144

<sup>106</sup> *Tabla de las asistencias... op, cit*, p. 52

Para conseguir el patitur, los músicos presentaban una solicitud acompañada de una o dos certificaciones o relaciones juradas donde se indicaba el diagnóstico del médico y la recomendación del tiempo que necesitaba el enfermo para su recuperación. Si era necesario, el cabildo podía conceder al enfermo una prórroga para su total alivio.<sup>107</sup>

Aún con las certificaciones de los facultativos, el cabildo tenía cuidado de no conceder el patitur sin hacer algunas pesquisas sobre la certidumbre de la enfermedad, debido a que en ocasiones el individuo ya se había curado o el supuesto padecimiento era una invención, y, por consiguiente, las certificaciones hechizas resultaban un fraude. Esta clase de mañas tenían la finalidad de poder faltar al trabajo sin perder puntos. Así, en la sesión del 11 de mayo de 1781 se decía:

y que aunque traigan certificaciones de médicos, su señoría las inspeccione con su gran madurez y si fuere necesario llame a los mismos médicos y sepa de ellos la verdad, pues aún en estas certificaciones suele haber trampas y anfibologías...<sup>108</sup>

Durante el periodo que estudiamos el cabildo concedió 62 patitur, con tiempos de ausencia de entre 15 días y 6 meses, y, en caso necesario, absoluto o sin asignación de tiempo debido a la gravedad de la enfermedad. Lo más frecuente era el patitur de 1 y 2 meses, con 22 y 21 aprobaciones respectivamente, como lo muestra el cuadro 2.

¿Cuáles eran las enfermedades más frecuentes que se atendían durante el *patitur*? En un primer grupo podríamos englobar a las enfermedades que se dan como parte de los factores naturales que afectan al organismo de cualquier ser humano en el transcurso de su vida debido a la degeneración que sufre el cuerpo

---

<sup>107</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 52, 29 de enero de 1773, f. 16; lib. 52, 15 de abril de 1774, f. 148; Lib. 53, 31 de mayo de 1775, f. 36v; lib. 53, 8 de octubre de 1776, f. 184v; lib. 55, 15 de marzo de 1784, f. 136v

<sup>108</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 54, 11 de mayo de 1781, f. 282v

por la edad avanzada, las que se adquirirían por contacto con terceras personas y las provocadas por accidentes. En un segundo grupo, que también debe tomarse en cuenta, a pesar de su menor incidencia, se encontraban aquellas relacionadas con el ejercicio laboral.

*Cuadro 2. Frecuencia de patitur abierto entre 1750 y 1791<sup>109</sup>*

<i>Cantidad en pesos</i>	<i>Número de músicos</i>
15 días	1
20 días	1
40 días	2
1 mes	22
1 mes y medio	1
2 meses	21
3 meses	6
6 meses	2
s/t*	6

\* Absoluto, general y voluntario por enfermo habitual o sin asignación de tiempo.

Como parte del primer grupo tenemos enfermedades comunes como calentura, fiebre, diarrea, indigestión, vómito, anginas, dislocación de hueso, heridas en la cabeza. Sin embargo encontramos otras que requerían de cuidados especializados, entre ellas estaban el gálico (sífilis), el bubón (agrandamiento e inflamación del ganglio linfático, comúnmente asociado con enfermedades tales como el chancroide, el linfogranuloma venéreo y la sífilis), la ulcera, el escorbuto (carencia nutricional causada por la falta de vitamina C), la disentería (diarrea aguda con sangre), la gota y la epilepsia. Todas ellas enfermedades que, en aquella época, necesitaban mucho tiempo para su total o mediana recuperación.

Tomando en consideración lo antes dicho, encontramos casos tan graves como el de Joseph Alasio. Inicialmente, en julio de 1774, le habían detectado un

<sup>109</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 40-57

mal en la sangre y la linfa.<sup>110</sup> Para octubre del mismo año, se le estaba asistiendo de morbo gálico y alteraciones en la sangre.<sup>111</sup> Luego, en 1776, encontramos que se hallaba gravemente enfermo debido al daño en los vasos internos como consecuencia del mercurio y otros medicamentos que había tomado contra el gálico.<sup>112</sup> Después de tres años, los doctores confirmaron que la enfermedad del pobre hombre no había cedido a pesar de las medicinas y demás remedios ya administrados.<sup>113</sup>

Como parte del segundo, es decir, las enfermedades de trabajo, se relacionaban con dolores en el pulmón y el pecho, así como problemas de disuria, un trastorno que causa dificultad y dolor al orinar. Es curioso que el único sector de los músicos que padeció este tipo de enfermedades fue el los bajoneros. Ningún otro tipo de músico presentó alguna petición de patitur alegando que el continuo trabajo fuera el origen de su padecimiento.

La razón se puede encontrar en la forma de tocar el bajón. Este instrumento de viento se componía por un tubo de madera de alrededor de siete centímetros de grosor y un poco más de un metro de longitud, contaba con agujeros, llaves y una boquilla en la parte superior. Los años de estar inhalando y exhalando aire con la fuerza que requería el instrumento irremediablemente llegaban a cobrar su factura. Aunque únicamente encontramos que 3 bajoneros sufrieron enfermedades por causa del instrumento, es necesario considerarlo como riesgo de trabajo. El caso de Mariano Macías fue el más grave. En 1754 envió la primera de seis solicitudes de patitur donde señalaba la permanente enfermedad de orina que padecía y cómo ésta se había agravado por el uso continuo del bajón debido a la fuerza que

---

<sup>110</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 52, 28 de julio de 1774, f. 190v

<sup>111</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 52, 1 de octubre de 1774, fs. 229-229v

<sup>112</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 53, 24 de septiembre de 1776, f. 180v

<sup>113</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 53, 3 de octubre de 1777, f. 292v; lib. 53, 7 de octubre de 1777, f. 293v

necesitaba para tocarlo, al grado de afectarle el pecho y los pulmones. Los médicos siempre recomendaron que dejara de tocar el instrumento y es probable que gozara de buena salud de vez en cuando, sin embargo nunca se recuperó del todo. Su enfermedad fue muy larga y penosa. Una última solicitud fue presentada en 1776, 22 años después de su primer patitur.<sup>114</sup> Otros casos fueron el de Nicolás Gil de la Torre, quien dejó de tocar el bajón al menos durante 3 años (1776-1778) por una serie de enfermedades, entre ellas una derivada de una contractura, posteriormente vio disminuida su vida laboral dentro de la catedral.<sup>115</sup> También tenemos a Joseph Agapito del Portillo, quien en 1780 se encontraba ulcerado del pulmón y con una sofocación de pecho que le ocasionaba fuertes dolores,<sup>116</sup> motivo por el que incluso fue despojado de su plaza.<sup>117</sup>

Sin embargo, el cabildo no consideraba estas enfermedades como riesgos de trabajo debido a que, como se señaló en mayo de 1781, “si acaso se enferman por tocar este instrumento no es por lo que trabajan en el servicio de la iglesia, sino por lo que hacen fuera de ella en donde son incansables”.<sup>118</sup> Lo que al parecer no estaba fuera de realidad, puesto que un año antes, por ejemplo, era de dominio público dentro de la capilla que cuando Mariano Macías, a quien mencionamos líneas arriba, se sentía mejor de sus enfermedades solía tocar en funciones fuera de la catedral.<sup>119</sup> Ante tales hechos, los capitulares pidieron en la sesión de octubre de 1781, evidencia concreta sobre la gravedad de las dolencias y ausencias de los

---

<sup>114</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 42, 1 de octubre de 1754, f. 120; lib. 48, 7 de octubre de 1766, f. 37; lib. 48, 13 de junio de 1767, f. 178; lib. 50, 5 de septiembre de 1769, f. 61v; lib. 52, 19 de julio de 1774, f. 185v; lib. 53, 19 de julio de 1756, fs. 167-167v

<sup>115</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 54, 31 de marzo de 1778, f. 50v; lib. 54, 7 de abril de 1778, f. 54

<sup>116</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 54, 10 de octubre de 1780, f. 251v-252

<sup>117</sup> Mucho tiempo después encontramos a Portillo pidiendo su reingreso a la capilla, el cual le fue concedido a 8 años de su despido. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 56, 18 de julio de 1786, f. 46v; lib. 56, 29 de enero de 1788, fs. 184v-185; lib. 56, 1 de febrero de 1788, f. 186

<sup>118</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 54, 11 de mayo de 1781, f. 282v

<sup>119</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 54, 3 de octubre de 1780, f. 250

bajoneros.<sup>120</sup>

### 3) Licencias de salida

Una concesión más que el cabildo otorgaba a sus músicos eran las licencias para ausentarse de la Catedral y continuar gozando su salario habitual, a menos que, nuevamente, estipularan lo contrario.<sup>121</sup> Así lo marcaban las Constituciones de la capilla:

A ningún músico le es lícito faltar de esta Ciudad, aunque sea por muy breve tiempo, sin licencia, y haciéndolo incurrirá las multas (...) y los puntos, si la falta fuere en día que tenga asistencia precisa, y a más de esto será extraordinariamente penado por el señor presidente, o por el señor chantre, y más, o menos gravemente si reincidiere, o hiciere notable falta en alguna ocurrencia ordinaria o extraordinaria.<sup>122</sup>

El mecanismo para pedir una licencia era el mismo que se hacía con otras peticiones; se presentaba una solicitud por escrito donde se exponía el motivo de la ausencia y el tiempo que llevaría el viaje. En general los capitulares siempre aceptaron tales salidas,<sup>123</sup> aunque eran muy estrictos en el cumplimiento del tiempo establecido para la licencia que por lo común se otorgaba entre 15 días y 3 meses. Por ejemplo, en la solicitud de Blas Muñoz de los Santos, éste se comprometía a estar fuera alrededor de un mes (entre las funciones de Todos Santos y Difuntos hasta los últimos días de noviembre) para ir a Guanajuato, lo que ratificó el cabildo con la condición de que si no regresaba en el tiempo

---

<sup>120</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 54, 11 de mayo de 1781, f. 282v

<sup>121</sup> En el caso de Martín Bernárdez de Rivera, la licencia se le concedió sin poder ganar su renta durante el tiempo que estuviera fuera de arzobispado. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 53, 22 de diciembre de 1775, f. 106

<sup>122</sup> *Tabla de las asistencias... op, cit*, p. 52

<sup>123</sup> La única negativa original se dio cuando Joseph Paredes solicitó acudir a solemnizar la fiesta de Sebastián de Aparicio en el convento de San Francisco en Puebla y el cabildo se lo negó. Después de dos solicitudes fallidas fue el propio padre provincial de San Francisco, fray Francisco García Figueroa, quien por medio de una misiva solicitó a los capitulares la asistencia del músico. El cabildo condescendió, pero con la condición de que Paredes perdiera puntos por las faltas. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 57, 1 de octubre de 1790, f. 106-107v

establecido se le quitaría su plaza.<sup>124</sup> Cuando el tiempo pedido se agotaba el músico tenía oportunidad de renovar la licencia solicitando alargar el tiempo de ausencia. Ignacio Pedroza Cardilo había solicitado una licencia por tres meses. Cuando se le agotó pidió un mes de extensión para finiquitar sus asuntos.<sup>125</sup>

Sin embargo, las salidas sin permiso podían costar la pérdida de la plaza. Tal cosa le ocurrió a Francisco Álvarez cuando se ausentó de la ciudad de México para ir a cobrar un dinero a Querétaro. Poco después se le restituyó la plaza cuando alegó que sí había solicitado licencia, la que entregó al secretario, quien por sus muchas ocupaciones no dio cuenta al cabildo del permiso. Por su parte, el músico no pudo hacer el trámite nuevamente por la premura del viaje.<sup>126</sup>

No hallamos muchas de estas salidas durante el periodo que estudiamos, tenemos contabilizadas 18. En las solicitudes encontramos dos motivos principales que no tienen que ver con las que se hacían por motivos de enfermedad y que se vinculaban al patitur. Unos eran por razones particulares o de negocios y otros por asuntos relacionados con su actividad musical. En los primeros encontramos 9 solicitudes: 4 para salir a practicar diligencias o negocios fuera de la ciudad; 2 para viajar al Colegio de Tepoztlán a estudiar y posteriormente obtener el diaconado; 1 para hacer una manda al templo de Nuestra Señora de Ocotlán en Tlaxcala, 1 para ir a Guanajuato a recoger un dinero de la esposa y bienes del abuelo de la misma y otra más para salir a Puebla a traer a la esposa.<sup>127</sup>

En otras 9 se pidió salir para solemnizar las funciones de algún pueblo o ciudad o acompañar a un noble en sus viajes. Así encontramos que en 4 ocasiones

---

<sup>124</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 54, 21 de octubre de 1777, f. 2v

<sup>125</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 42, 31 de octubre de 1755, f. 206v

<sup>126</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 52, 15 de marzo de 1774, f. 134

<sup>127</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 42, 8 de agosto de 1755; 26 de junio de 1756, f. 271; lib. 53, 22 de diciembre de 1775, f. 106; lib. 55, 11 de octubre de 1782, f. 59v; lib. 55, 4 de abril de 1784, f. 224v; lib. 55, 14 de enero de 1786, f. 290v; lib. 56, 17 de febrero de 1786, f. 4-4v; lib. 57 14 de enero de 1790, f. 36v; lib. 57, 23 de agosto de 1791, f. 187v



se pidió solicitud para acudir al convento de San Francisco en la ciudad de Puebla, a las fiestas de la beatificación del padre Sebastián de Aparicio; en 3 a las fiestas de la iglesia en la ciudad de Guanajuato; una a la dedicación del templo de Taxco y otra para acompañar al Conde de San Matheo de Valparaiso durante los recorridos que hacía para ver los negocios de sus haciendas.<sup>128</sup> Cabe destacar que los músicos gozaban de una popularidad que trascendía los confines de la propia ciudad de México; el hecho de que se les requiriera en otros puntos del virreinato muestra cómo había una comunicación entre músicos y también cómo los habitantes de aquellos lugares conocían de la fama que se habían generado los músicos catedralicios.

#### *Otras formas de obtener ingresos y privilegios*

La búsqueda de ingresos nos lleva a otros espacios donde los músicos podían realizar actividades que les redituaban de forma económica. La pertenencia a una cofradía y la ejecución de otros oficios tocantes o no a la música, les aseguró bienes materiales y bienes espirituales a los miembros de la capilla.

Cómo cuerpos sociales, las cofradías, congregaciones o hermandades, como se les llamaba de manera indistinta en la época colonial, fueron espacios donde se resolvieron preocupaciones espirituales y materiales concretas. Por un lado proporcionaban una “seguridad para la salvación”, esto es, ante la inquietud por el tránsito de la muerte a la vida eterna, la cofradía certificaba la salvación del alma de un individuo mediante una continua labor de obras de misericordia y la asiduidad al sacramento de la eucaristía. Por otra parte, brindaba “seguridad social” a sus miembros ofreciéndoles alivio en las enfermedades, un servicio

---

<sup>128</sup>ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43, 13 de febrero de 1759, f. 291v; lib. 45, 24 de julio de 1761, f. 78; lib. 54, 21 de octubre de 1777, f. 2v; lib. 54, 24 de octubre de 1777, f. 3v; lib. 54, 31 de octubre de 1777, f. 5; lib. 57, 24 de septiembre de 1790, f. 105; lib. 57, 28 de septiembre de 1790, f. 105v; lib. 57, 9 de septiembre de 1790, f. 109

funerario completo y su correspondiente sepultura.<sup>129</sup>

En cuanto a los oficios alternos, el cabildo daba flexibilidad para que los músicos pudieran ejecutar otros oficios además de pertenecer a la capilla. Además de la posesión de una capellanía de misa de donde los músicos ordenados o en víspera de ordenarse podían sacar algún sustento, estos contaban con la posibilidad de trabajar como capellanes de coro, asistentes de coro y sochantres. El resto de los músicos laicos como maestros de música dentro y fuera de la catedral, en puestos administrativos, e incluso ejerciendo el comercio.

#### 1) Congregantes de Nuestra Señora de la Antigua

La Congregación de Nuestra Señora de la Antigua se fundó para que los ministros y sirvientes de la catedral rindieran culto a la Virgen María en su advocación de la Antigua, en una de las capillas laterales del recinto, en específico, la tercera del lado derecho viendo hacia el altar mayor. También se había erigido para auxiliar las necesidades espirituales y materiales de sus congregantes.<sup>130</sup> Las escrituras de fundación fueron otorgadas por licencia *in voce* del arzobispo Juan de Mañozca y Zamora y su correspondiente *in scriptis* de manos del cabildo, ambas el 5 de octubre de 1648. Años más tarde las escrituras de fundación fueron actualizadas mediante la creación de las Constituciones de la Congregación emitidas el 30 de octubre de 1684. Conformado por 27 puntos, el documento hace relación de los miembros fundadores, su estructura de gobierno, la elección de sus funcionarios, sus obligaciones en el cargo, los derechos de los congregantes, la fiesta titular y las

---

<sup>129</sup> Para profundizar sobre las cofradías ver, Alicia Bazarte Martínez. *Las cofradías de españoles en la ciudad de México (1526-1860)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989; Alicia Bazarte Martínez/Clara García Ayuardo. *Los costos de la salvación. Las cofradías de la ciudad de México (siglos XVI al XIX)*, México, CIDE/IPN/AGN, 2001; Asunción Lavrin. "Cofradías novohispanas: economías material y espiritual", en *Cofradías, Capellanías y Obras Pías en la América Colonial*, México, UNAM, 1998; Patricia Fogelman. "Una cofradía urbana y otra rural en Buenos Aires a fines del periodo colonial", en *Andes. Antropología e Historia*, Núm. 11, CEPIHA.UNSA, Salta, 2000, p. 197-207.

<sup>130</sup> AGN, *Bienes Nacionales*, vol. 1028, exp. 3, s.f.

penas por inasistencia.

El gobierno de la Congregación corría a cargo de un prefecto, seis conciliarios, un tesorero, un secretario y un sacristán. Aunque estaba compuesta por diversos empleados de la catedral como: el tesorero, el sacristán mayor, los curas del Sagrario, el maestro de ceremonias, los sochantres, los capellanes de coro, los acólitos, los organistas, el celador, los sacristanes menores, el confesor, el relojero, el pertiguero, los músicos, los sacristanes del Sagrario, los boticarios, el maestro cerero, y los contadores; la prefectura únicamente podía ser ocupada por los prebendados, los curas del Sagrario, los capellanes de coro y los músicos de la capilla que contaran con órdenes sacerdotales. El cargo era anual y se rolaba entre los cuatro grupos en el orden mencionado arriba.

La elección del cargo de prefecto se realizaba en la tarde del 24 de septiembre de cada año durante la festividad del Dulcísimo Nombre de María, mediante una votación de mayoría relativa. Los demás oficiales se designaban de la siguiente forma: los seis conciliarios eran elegidos por votos del prefecto y quienes hubieran ocupado el mismo cargo el año anterior; el tesorero por el prefecto, los conciliarios y el secretario; el puesto de secretario por el prefecto, los conciliarios y el tesorero; por último, el sacristán por el prefecto y el resto de los oficiales.

Cada integrante de gobierno de la Congregación tenía obligaciones específicas que se consignaban en las Constituciones. El prefecto debía estar al pendiente de todas las necesidades del cuerpo social; evitar las discordias entre sus miembros; procurar la buena asistencia de los mismos a la fiesta anual y otras funciones obligatorias; verificar la asistencia de los sacerdotes a las misas cantadas, aniversarios y sufragios; visitar a los enfermos; señalar los días de cabildo y el orden de los asuntos a tratar. El tesorero se encargaba de recoger las limosnas de los congregantes y demás entradas monetarias, además de asentar las partidas de

cargo y data en un libro de cuentas. El secretario avisaba y estaba presente en los cabildos de la Congregación, tenían en su poder un libro donde apuntaba las discusiones de los cabildos ordinarios y las lecciones de los oficiales, a la manera que lo hacían los capitulares, y otro libro donde inscribía los nombres de los congregantes, así como el día, mes y año de su entrada. El sacristán tenía a su cargo el cuidado de los ornamentos y alhajas de la capilla y llevaba un inventario de todos ellos, también en sus manos estaba el ornato, limpieza y cuidado de la misma.

A pesar de las bien estructuradas constituciones de la Congregación, los problemas en su interior distaban mucho de la organización perfecta. Para muestra se encuentra la carta del músico y conciliario Joseph Laneri. En ella podemos observar una serie de anomalías y dificultades al interior de la institución. Durante el año en que fue prefecto Laneri (1756), el tesorero, bachiller Juan Joseph Toscano, se negó a presentar sus cuentas, por el simple hecho de no darle la gana. Esto era el colofón de las dificultades internas entre quienes llevaban las riendas de la Congregación, pues como asentó el cabildo “desde el año pasado andan revueltos los de la mesa y el tesorero”. Una nueva anomalía se presentó cuando en la elección de 1757 salió electo como prefecto el arcediano, doctor Luís Fernando de Hoyos, quien no quiso tomar posesión del cargo.<sup>131</sup>

Para ser miembro de la Congregación primero era necesario hacer una visita al prefecto y sus oficiales dando a conocer su deseo de formar parte de la hermandad, acto seguido daba una petición por escrito al secretario, sin mediar necesariamente un ceremonial par su ingreso. Cuando el solicitante no trabajaba en la catedral, sí era preciso un mayor protocolo, es decir, una reunión en cabildo y su respectiva cédula *ante diem*. Además de ser pocos los aceptados para no aumentar

---

<sup>131</sup>ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 7 de octubre de 1757, fs. 159-159v

en demasía el número de miembros.

Las Constituciones confirmaban una serie de derechos y obligaciones de los congregantes, estipulados ya en la escritura de fundación.<sup>132</sup> En primer lugar, todos los miembros se encontraban obligados a dar una limosna semanal que ascendía a medio real todos los sábados. Lo anterior no se aplicaba a los músicos, quienes se habían comprometido a suministrar cuatro reales por cada obvención de veinte pesos. Si el monto era mayor, la limosna se acrecentaba, y si era menor, se aplicaban los reales mencionados. No obstante, a partir de 1742 se fijaron nuevos términos y la capilla se obligó “a dar el respectivo de trescientos pesos y en las tandas una parte a dicha Congregación.”<sup>133</sup>

En segundo lugar, los congregantes tenían la obligación de acudir a la fiesta de Nuestra Señora de la Antigua el día nueve de septiembre “que es el inmediato al de la Natividad de Nuestra Señora, su fiesta que es la principal y titular de nuestra capilla.”

En tercer lugar, al morir cada miembro contaba con la garantía de ser sepultado en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, a menos que él o sus albaceas hubieran dispuesto su entierro en otra parte. Todos los congregantes tenían que acudir a su entierro, vigilia y misa vistiendo sobrepelliz. En 1786 el derecho de sepultura se hizo extensivo a sus familiares más cercanos como el padre, la madre, los hermanos y los hijos.<sup>134</sup> Así lo ratificó el cabildo teniendo en cuenta la cortedad de los salarios y, sobre todo, las constantes deudas que padecían muchos de los individuos de la capilla dentro y fuera de la catedral, como

---

<sup>132</sup> También en la *Tabla de Asistencias de la capilla de música* de 1758 quedó estipulado que: “Los individuos de la capilla tiene obligación de asistir a las funciones de la Congregación de la Antigua, como miembros que son de ella, y a cuyo beneficio, y de todos los ministros de la Iglesia, se fundó, y conserva, y de que se instruirán por sus particulares constituciones; y con el uso, y la puntual asistencia, de las costumbres de la Iglesia, que hacen derecho, aunque no escrito.” *Tabla de las asistencias... op, cit*, p. 50.

<sup>133</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 42, 21 de agosto de 1754, f. 108v

<sup>134</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 56, 17 de octubre de 1786, f. 69v

tendremos oportunidad de ver con detalle en el capítulo 7. Por ejemplo, a Gregorio Panseco, muerto en 1802 a la edad de 80 años, se le dio sepultura en la mencionada capilla de la Antigua, situada dentro del magno recinto.<sup>135</sup>

En cuarto lugar, se especificaba que cada congregante se obligaba a mandar decir una misa por el alma de un miembro que recién hubiera fallecido.

En quinto lugar, tenían que acudir al Aniversario de los miembros difuntos que se celebraba en los días de la octava de difuntos o en los más inmediatos.

En sexto lugar, si algún fiel o fieles solicitaban realizar una fiesta en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, los congregantes se comprometían a asistir siempre y cuando “las dádivas o limosnas (...) sean considerables.”

En séptimo lugar, los congregantes se obligaban a la asistencia a los entierros, misas de cuerpo presente y aniversarios de los curas del Sagrario. Esta cláusula se había establecido debido a una escritura del 20 de octubre de 1648, donde se establecía el perdón de los derechos parroquiales de los mencionados curas por los entierros de los maestros de capilla, sochantres, capellanes de coro, sacristanes, cantores, acólitos y otros ministros de la catedral, siempre y cuando contaran con su plaza y estuvieran anotados en el cuadrante.

En octavo lugar, se anotaba que la única pena por contravenir las disposiciones de asentadas en las Constituciones consistiría en serles retirados los beneficios instituidos para los congregantes, aunque antes de la omisión hubiera ido al corriente en sus limosnas respectivas. Esto porque el adorno de la capilla de la Antigua requería de todas las entradas económicas de la hermandad.

Por último, aunque no se menciona en las Constituciones, los miembros tenían el derecho a recibir, en caso de enfermedad, los medicamentos y la asistencia del médico o el cirujano.<sup>136</sup> También la hermandad recibía una parte de

---

<sup>135</sup> Vázquez, *op. cit*, p. 195

<sup>136</sup> ACCMM, *Correspondencia*, leg. 18, (1780)

las ya mencionadas obvenciones de afuera.

De la misma forma que ocurría en otras corporaciones religiosas novohispanas, la Congregación tenía entonces un fin espiritual que aseguraba a sus congregantes una buena muerte y la salvación eterna. Pero en el largo camino de la vida, ser parte de la hermandad traía consigo algunos beneficios materiales como el muy importante auxilio en los padecimientos corporales. Además del prestigio que se ganaban por formar parte de una corporación de notable importancia en la ciudad de México. Una prebenda más a los no pocos socorros que obtenían quienes se encargaban del boato de las funciones eclesiásticas.

## 2) Oficios alternos dentro de la Catedral

Aunque ningún documento ponía trabas a los músicos para que pudieran desempeñar un oficio catedralicio alternativo al que ya poseían dentro del recinto, no se encuentran muchas solicitudes para ocupar más de un puesto, antes bien, había preferencia por dedicarse de tiempo completo a la plaza. Cuando no sucedía así, las pretensiones más socorridas eran por las capellanías de misa, las capellanías de coro y en menor medida trabajos relacionados con la música de canto de órgano y con labores administrativas.

Quienes deseaban ocupar una capellanía podían optar por la capellanía de misa o la capellanía de coro. En general, en ambas se promulgaban edictos cuando había alguna vacante por muerte o renuncia de su anterior poseedor. Los pretendientes las solicitaban mandando un escrito a los capitulares, quienes, basados en los autos de fundación, elegían al que ocuparía la plaza. Era requisito indispensable, si se quería optar por una capellanía, contar con el orden sacerdotal o estar estudiando para recibirlo.

Las capellanías de misa eran fundaciones que en su origen había sido instituidas por los clérigos de la catedral o seculares, pero con el paso de los años el

patronazgo de las mismas pasaba a manos del cabildo. Como cualquier capellanía se erigía con un capital inicial para que se dijera cierto número de misas por el alma del fundador; los réditos generados servían para el pago del sacerdote que se encargaba de officiar la eucaristía. Se nombraba un capellán propietario y un capellán interino, quienes tenían que acudir con el juez de testamentos para que ratificara sus respectivos nombramientos.<sup>137</sup> En el caso de Martín Bernárdez de Rivera, la capellanía que gozaba se había convertido en un lastre porque “está muy cargada de misas, pensionada a diez pesos anuales y muy mal pagada pues el interino que la tuvo, que es el bachiller Acevedo, se le deben cuatrocientos pesos.”<sup>138</sup>

Sin embargo, algunas especificaban en sus cláusulas que el superavit de la capellanía se tenía que emplear para el sostenimiento del individuo, colegial o músico, que deseara recibir la ordenación sacerdotal. Por ejemplo, el músico Joseph Fernández de Santacruz, con nombramiento de capellán propietario, gozaba de dos capellanías, una de 500 pesos y otra de 3020 pesos, pero fue amonestado porque había pasado el tiempo y no se había ordenado, debido a que “como está gozando del superavit, no cuidaba sino de aprovecharse de él, descuidando de lo demás al cabo de tantos años (...) de que acaso no haya mandado decir ni una misa.”<sup>139</sup> En 1773 renunció a las dos obras pías “por no inclinarse al estado eclesiástico”, no obstante el dinero que había gozado durante 14 y 6 años respectivamente, nunca le fue requerido.<sup>140</sup>

Por lo que respecta a las capellanías de coro, éstas recibieron ese nombre aunque en sentido estricto no eran capellanías, porque no contaban con las características completas de las capellanías colativas, ni tampoco de las capellanías

---

<sup>137</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 42, 18 de septiembre de 1754, f. 113-113v

<sup>138</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 52, 9 de enero de 1773, fs. 3-3v

<sup>139</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43, 10 de febrero de 1759, f. 2

<sup>140</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 52, 15 de marzo de 1773, fs. 33-33v



laicales. Eran una especie de híbrido que desde la Erección se les mencionaba como capellanías simples.

Los capellanes tenían como función entonar el canto llano dentro de las horas canónicas y las misas. En la Catedral encontramos tres tipos capellanías de coro, cuyo orden jerárquico era: las de erección, las de Lorenzana y las de días de fiesta. Todas las capellanías de coro se encontraban asentadas en el cuadrante y contaban con un sueldo fijo que se cobraba en la clavería. Un individuo podía optar por una capellanía superior siempre y cuando existiera una vacante, porque todas contaban con un número fijo de capellanes.<sup>141</sup> El ascenso era el principal motivo por el cual se renunciaba a la capellanía, aunque llegaron a presentarse otras relacionadas con la música. Joseph Paredes de la Torre renunció a su capellanía de Lorenzana porque la voz se le estaba lastimando para su otro ejercicio en la capilla de música. Esto era un reflejo de las técnicas tan diferentes que había en el canto llano y en el canto de órgano.<sup>142</sup>

Podemos localizar el origen de las diferentes capellanías de coro en los siglos XVI y XVII. Las capellanías de Erección fueron establecidas desde la fundación de la catedral. En un principio se designaron 6 capellanes cuya obligación era asistir al facistol para realizar el canto llano en las horas diurnas, nocturnas y en las misas. También tenían que celebrar un total de 20 misas al mes. Al ir creciendo la catedral, por real cédula de 13 de mayo de 1567, se incluyeron 6 capellanes más, quedando en número fijo de 12.<sup>143</sup> Según la *Erección*, los capellanes

---

<sup>141</sup> Joseph Bernárdez de Rivera había optado por una capellanía de coro de erección haciendo renuncia de la de Lorenzana. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 55, 36 de abril de 1782, f. 34

<sup>142</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 55, 8 de junio de 1784, fs. 154-155

<sup>143</sup> *Concilio, Erección, op. cit.*, p. XXIII. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 41, 26 de marzo de 1771, f. 36

elegidos “no sean familiares del obispo, ni de ninguna persona de dicho cabildo, ni lo hayan sido en el tiempo de la vacante.”<sup>144</sup>

Las capellanías de Lorenzana se fundaron a instancias del chantre Pedro de Barrientos Lomelín en 1653, como albacea de los fondos dejados por Álvaro de Lorenzana, con un capital principal de 36 000 pesos. Por tal motivo, aunque el acaudalado novohispano nada tuvo que ver en su creación, las capellanías fueron bautizadas con su apellido.<sup>145</sup> El total de capellanes de Lorenzana era de 8 y los requisitos para tomar posesión de ellas era ser clérigo presbítero, versado en el canto llano, buen estudiante y conocedor de latín. En cuanto a su calidad étnica, moral y económica, tenía que ser hijo de español, nacido en la Nueva España, en especial de la ciudad de México, además de ser virtuoso, modesto, ejemplar y de preferencia pobre. La cláusula concluía “que en estos nombramientos se haya de tener principal atención con los sacerdotes que fueren más antiguos en el servicio de la dicha Santa Iglesia en ministerios inferiores a los capellanes de coro.”<sup>146</sup> C

Cuando el documento hace alusión a los más antiguos no se refiere a la edad cronológica sino al tiempo de servicio dentro del templo, en plazas como asistentes de coro y músicos que contaban con las órdenes sacerdotales. Con la disposición el cabildo esperaba que, aunque la convocatoria estuviera abierta a cualquier sacerdote, fueran aquellos con una trayectoria dentro del mismo, quienes gozaran del usufructo de la capellanía. De paso aseguraban que los réditos de la fundación permanecieran en la catedral.

Por último, las Capellanías de días de fiesta fueron fundadas por el alguacil mayor de la ciudad de México, García de Vega, en el año de 1555. Originalmente

---

<sup>144</sup> *Concilio, Erección, op. cit.*, p. XXIV. Ejemplo de nombramiento de capellán de erección en ACCMM, *Actas de cabildo*, lib 55, 26 de abril de 1782, f. 34

<sup>145</sup> El testamento de Álvaro de Lorenzana en AGN, *Bienes Nacionales*, vol, 1294, exp. 1, s.f.

<sup>146</sup> ACCMM, *Edictos*, exp. 23, (1767); *Reales Cédulas*, lib 4 (1601-1699). Ejemplos de nombramientos de la capellanía de Lorenzana en ACCMM, *Actas de cabildo*, lib 43, 8 de agosto de 1762, f. 274v; lib 53, 11 de septiembre de 1775, f. 77v; 16 de diciembre de 1776, f. 192

no había sido creada como capellanía de coro, ya que en sus estatutos se mencionaba que se instituyó para que dos individuos asistieran al coro a vísperas y misas los domingos y días festivos del año, además de obligarse a decir 30 misas cada mes, con una renta de 100 pesos anuales. En 1578, el arzobispo Moya de Contreras mandó que las capellanías se redujeran a una por el deterioro de las casas y la decadencia de sus rentas, aumentó la asistencia a primera y segundas vísperas pero disminuyó el número de misas a 12 (3 por semana). En 1632, el arzobispo Francisco Manzo y Zúñiga, ordenó que volvieran a ser dos capellanías, con 80 pesos de renta al año y la obligación de 40 misas, en lo demás se mantuvo según la voluntad de García de Vega.

Así se conservaron hasta 1760, cuando el cabildo expresó: “que estos capellanes de días de fiesta, no cantaban, ni hacían más que asistir materialmente en el coro, sentándose aún en las silla destinadas a para los [que acudían] enfermos y parecía natural, que una vez que el fundador las erigió para el coro, fuese con la intensión, aunque no se expresa, de que cantasen y oficiasen como los demás ministros de él, pues de no ser para eso, parece que la fundación no correspondía.”<sup>147</sup> A partir de entonces se otorgaron a los músicos-sacerdotes de la capilla.<sup>148</sup>

Por otro lado, encontramos a diversos músicos que ejercieron otros oficios dentro de la misma catedral. Generalmente se relacionaban con la enseñanza y ejecución de la música. El número mayoritario era el de los maestros de escoleta del Colegio de Infantes, encomendados para la enseñanza vocal e instrumental de los niños.<sup>149</sup> Algunos lograban el puesto de asistentes de coro, quienes se encargaban de acompañar a los capellanes de coro en el canto llano; por lo general

---

<sup>147</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib 44, 4 de julio de 1760, fs. 176-177

<sup>148</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib 53, 8 de enero de 1777, f. 205v

<sup>149</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 54, 2 de marzo de 1779, f. 126v

eran miembros del Colegio de Infantes o jóvenes egresados que habían encontrado acomodo en la capilla.<sup>150</sup> Solamente dos músicos, Joseph Pociello de Fondevila y Blas de los Santos Muñoz, desempeñaron el puesto de sochantre, personaje que dirigía a los capellanes y asistentes de coro.<sup>151</sup> Un solo músico, Ignacio Paz, logró tener un puesto administrativo al ser nombrado durante dos periodos como rector del Colegio de Infantes.<sup>152</sup>

Finalmente encontramos algunos músicos realizando labores fuera de la catedral, relacionadas con la música y con la anuencia del cabildo. Los miembros de la capilla tenían la obligación de enseñar música en algunos colegios del clero regular y secular, donde atendían a las niñas pobres que deseaban ser religiosas a título de música e instrumento, tales como el Colegio de San Miguel de Belem y el Colegio de San Ignacio de Loyola (Vizcaínas).<sup>153</sup> Algunos a título personal desempeñaban actividades docentes, como Juan Bautista del Águila, quien trabajaba en el Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe (también conocido como Colegio de Inditas).<sup>154</sup>

Contamos también con dos casos de músicos que realizaban labores comerciales. Antonio Palomino tenía un “cajoncillo de géneros” ubicado en la

---

<sup>150</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 50, 18 de agosto de 1769, fs. 46v-47

<sup>151</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 31 de marzo de 1759, fs. 13, 15; lib. 54, 10 de enero de 1780, f. 188; 3 de octubre de 1780, fs. 250; lib. 55, 15 de enero de 1782, f. 17v

<sup>152</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 55, 15 de enero de 1782, f. 17v

<sup>153</sup> ACCMM, *Correspondencia*, Caja 24, sf, (1780). Josefina Muriel. “La música en las instituciones femeninas existente en el archivo histórico del Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas”, en *Una mujer, un legado, una historia. Homenaje a Josefina Muriel*, México, IIH/UNAM, 2000, p. 221-226

<sup>154</sup> ACCMM, *Acuerdos de Cabildo*, leg. 4, (1782)

plaza mayor, probablemente en el Parián,<sup>155</sup> mientras que Joseph Pisoni contaba con una tienda, aunque el documento no especifica si era de pulpería o mestiza.<sup>156</sup>

Como vemos, la catedral ofrecía una serie de recursos y ventajas que difícilmente se encontraban en otros lugares de trabajo, aún los relacionados con la música; en tal caso estaban los músicos del Coliseo, los militares y los de otras catedrales del virreinato. En términos modernos diríamos que gozaban de unas prestaciones económicas de privilegio. Sin embargo, pareciera que el dinero nunca era suficiente, pues siempre había carencias por solventar.

El tono discursivo que los músicos imprimían en sus escritos, describía a personas que efectivamente se encontraban en la pobreza latente. En efecto, en sus palabras hay una especie de teatralidad que se usa como recurso para enternecer los ánimos y tratar de lograr el fin que se proponían: ganar más dinero. Tal cosa se puede apreciar al leer las diversas peticiones que se enviaban al cabildo. El violinista José Manuel Aldana se quejaba de una serie de eventualidades que lo tenían sumido en la pobreza: su enfermedad, el incendio de su casa, la muerte de su madre y el parto de su esposa. Lo más interesante es descubrir la intencionalidad de sus palabras para lograr un aumento de renta o a lo menos una ayuda de costa: abasto

Pues aunque así lo ha querido la divina providencia; al mismo tiempo que me ha ministrado el socorro de vuestra señoría ilustrísima de quien tengo entera confianza remediará tantos atrasos, y menoscabos; porque habiendo hallado, aún desde mi tierna infancia siempre próspera su protección a solicitarme todo auxilio y ayuda para mi bienestar; no es dudable que ahora en la mayor necesidad y cuando más necesito de su amparo, lo sustraiga dejándome sin consuelo en los

---

<sup>155</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 16 de noviembre de 1756, f. 40. Algunos de estos artículos era: seda, paño, medias de lana, damasco, encaje, listones, chalonas, sargas, bayetas, droguetes, etc. AGN, *Indiferente Virreinal*, caja 5940, exp. 33, (1755); caja 1668, exp. 12, (1729)

<sup>156</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 4 de mayo de 1759, f. 21v. Las tiendas de pulpería ofrecían productos de consumo primario al menudeo. Las tiendas mestizas ofrecían papel, lienzos y tejidos, así como productos que no eran básicos para la manutención diaria. Enrique Florescano y Fernando Castillo (Ed.) *Controversia sobre la libertad de comercio en Nueva España 1776-1818*, vol. 1, México, Instituto Mexicano de Comercio Exterior, 1975, p. 96

mayores aprietos de mi fortuna adversa. En cuya conformidad, con el mayor rendimiento y sumisión ocurro a su innata piedad suplicándole por amor de Dios, se digne en atención a estas miserias, y al adelantamiento notorio, que he adquirido en mi ejercicio, a ser hombre honrado, de entero juicio y regular conducta, se digne mandar se me aumente el sueldo que gozo [o] alguna ayuda de costa, medios únicos, por los que espero subvenir en parte los atrasos que llevo mencionados.<sup>157</sup>

Pero también encontramos una necesidad por aumentar recursos como vía para sustentar un estándar de vida más o menos acomodado que exigía el pertenecer a la capilla más importante de la Nueva España. Lo que se puede apreciar, es la estima que se tenía de los objetos de uso común de la vida material, tal como la ropa o el ajuar de casa. Cuando Blas Joseph de Vela, con tan solo 20 años, solicitó un aumento de renta al cabildo, se dijo:

Que se había hecho notable el exceso y abundancia de vestidos que traía, pues se decía que tenía cinco capotes de paños y géneros muy ricos, aferrados en terciopelo de varios colores, sortijas de diamantes, reloj, caballo de cien pesos y todo lo demás de chupas y hábitos correspondientes; haciendo gran fuerza a muchos esta suma decencia sin saberse de dónde venga, pues su padre no ha sido más que soldado de a caballo, de lo que aseguran lo ha quitado y le ha solicitado conveniencia, con que así él le da a su padre...<sup>158</sup>

En este sentido cuando los músicos se refieren en sus escritos a “andar casi desnudos”, podemos percibir una cuasi obligación de contar con vestiduras costosas que se acomodaran al status que correspondía a un músico de la Catedral de México. La búsqueda de dinero no se reduce exclusivamente a la satisfacción de las necesidades básicas, también es una señal de logros, de prestigio, del éxito que se alcanza ante los ojos de la sociedad capitalina por la presión que ella misma ejerce en los individuos que la componen.

---

<sup>157</sup> ACCMM, *Correspondencia*, leg. 18, sf.

<sup>158</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 47, 10 de enero de 1765, fs. 67v-68. No es de extrañar los comentarios del cabildo acerca de Joseph Paredes: “que este ministro esta demasidamente engreído y se porta con demasiada decencia, y su madre se halla con un porte que parece limosnera, lo que es muy contrario al exceso con que su hijo viste”. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 1 de febrero de 1774, f. 116v

## 5. Resquebrajamiento del orden jerárquico

En 1758 el chantre Ignacio Cevallos explicaba que “los músicos son parte del clero de la iglesia catedral y como tales deben gobernarse por las mismas reglas que el cabildo, en cuanto sean adaptables...”<sup>1</sup>. El grupo de capitulares que dirigía los destinos no sólo de la catedral, sino de toda la grey católica de la diócesis de México, estaba regido por una serie de derechos y obligaciones sustentados en la tradición oral y escrita. Partiendo de la aseveración del chantre Cevallos, los músicos, como parte de la estructura catedralicia, también estaban regidos por un conjunto de normas que debían respetar. Todo el personal de la Catedral se encontraba sujeto a una legislación, pero su aplicación se correspondía con los niveles y la jerarquía propia de la organización eclesial. La sujeción a los superiores era una cuestión fundamental para conservar la dinámica social de quehacer catedralicio. Empero, la disposición a estar siempre sujeto y dispuesto a seguir al pie de la letra los mandatos del cabildo no fue una característica propia de los músicos, por lo menos a nivel personal las trasgresiones contra las disposiciones de los capitulares, veladas o no, fueron una constante dentro de las relaciones laborales entabladas entre empleadores y empleados.

Lo anterior resulta paradójico si tenemos en cuenta que pocos oficios en la ciudad de México ofrecían tanta estabilidad, ganancias y privilegios como los que se obtenían trabajando para la catedral. Hemos visto que, ya fuera por derecho o por gracia, las perspectivas económicas de los miembros de la capilla eran por lo menos decorosas. ¿Porqué entonces encontramos diversos mecanismos que utilizaban los músicos para transgredir el orden jerárquico establecido por el cabildo? ¿Cuáles eran las motivaciones que orillaban a los músicos a violentar, a su manera y según sus posibilidades, las disposiciones que los capitulares habían

---

<sup>1</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43, 6 de octubre de 1758, f. 260

impuesto en su afán de lograr un mejor manejo de la capilla? La transgresión que se originaba al romperse el orden establecido dentro de la catedral tenía como sustento el olvido, la tolerancia y el paternalismo del cabildo, lo que dio pie a que los músicos hicieran de las suyas a sabiendas de que los castigos eran rigurosos únicamente en contadas ocasiones. Un caso extremo sería el despido, y aún así había la oportunidad de ser restituido a la plaza. Veamos ahora como se originaba todo el alboroto que trastornaba el aparente perfecto orden del recinto.

### *Transgredir desde el coro hasta la calle*

Durante el periodo que nos ocupa, encontramos que a partir de 1752 se hace evidente el descontento que causó entre los capitulares el proceder de la capilla, no porque antes no hubieran ocurrido problemas, sino porque durante ese año se vio rebasaba la tolerancia del cabildo. Aunque efectivamente no fueran la totalidad de los músicos quienes causaban trastornos con su proceder, todo el grupo recibía de alguna forma la reprimenda ocasionada por las actitudes nocivas que se iban acumulando. Esta situación se repitió cada cierto tiempo, en ocasiones era meras llamadas de atención y en otras el castigo aumentaba al irse acabando la serenidad de los capitulares.

La actitud transgresora de los miembros de la capilla se puede rastrear en diversos momentos, aunque se muestra con mayor claridad en el resumen anual que los capitulares presentaron en la primera sesión de cabildo del año siguiente. En 1752 y 1754, los capitulares dieron cuenta del mal proceder, faltas, excesos y pésimas costumbres de estos ministros.<sup>2</sup> En 1759 se hablaba de que eran elementos perniciosos, siempre metidos en chismes e intrigas y sin unión y buena armonía.<sup>3</sup> En 1763 se expresó que la capilla adolecía de empeño para hacer solemne el canto

---

<sup>2</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 41, 7 de enero de 1752, f. 60v; 9 de enero de 1752, f. 203v; lib. 42, 8 de enero de 1754, f. 56

<sup>3</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43, 9 de enero de 1759, f. 285v



de las misas<sup>4</sup> En 1764 se indicó acerca de sus inasistencias, defectos y “su mayor deprecio y ninguna observancia a los mandatos” del arzobispo y el cabildo.<sup>5</sup> En 1765, 1767 y 1768 se confirió nuevamente sobre sus faltas, defectos y excesos; se hablaba de la capilla como un “seminario de pependencias” donde se carecía de absoluta unidad debido a los desabrimientos que había entre los músicos.<sup>6</sup> Entre 1770 y 1778 siempre se mencionó el problema de las faltas, el desarreglo de sus costumbres y su poco juicio.<sup>7</sup> En la siguiente década, a pesar de algunos desacatos de la capilla, el cabildo no consideró tomar nota de ellas en sus resúmenes anuales, sólo en 1789 se refirió a que parecía mal que faltaran a las celebraciones.<sup>8</sup> La causa de que la información se haga más escueta bien pudo deberse, por un lado, a que los secretarios acotaban cada día la información y no entraban en detalles como en décadas anteriores y, por el otro, a que Bernárdez de Rivera, en su calidad de maestro interino, había logrado mantener cierto orden entre los músicos.

Las faltas que se achacaban a la capilla, sin que se hiciera mención de nombres y apellidos concretos, eran comunes porque los músicos se escudaban en el anonimato del grupo para cometer sus tropelías. Cuando el cabildo dio cuenta de la inexistencia de música impresa en su archivo refirió “que ahí no hay nada por lo mucho que han robado y lo poco que se ha cuidado.” Es probable que algunos sujetos de la capilla extrajeran la música para tocarla en sus salidas furtivas o simplemente para venderla y con ello asegurarse unos cuantos pesos en el bolsillo.

Se mencionaba sobre todo las inasistencias a misas por tandas que se realizaban dentro de la catedral, donde, en ocasiones había pocos o ningún músico

---

<sup>4</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 46, 11 de enero de 1763, f. 25

<sup>5</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 46, 10 de enero de 1764, f. 185

<sup>6</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 47, 8 de enero de 1765, f. 61v; lib. 48, 9 de enero de 1767, f. 80-80v; 8 de enero de 1768, f. 267

<sup>7</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 50, 10 de enero de 1770, f. 126v; lib. 51, 2 de enero de 1771, f. 3; lib. 52, 8 de enero de 1773, f. 2-2v; lib. 52, 1 de enero de 1774, f. 101; lib. 52, 8 de enero de 1774, f. 102; lib. 52, 11 de enero de 1775, f. 266v; lib. 54, 14 de enero de 1778, f. 29; lib. 54, 9 de enero de 1779, f. 115

<sup>8</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 56, 10 de enero de 1789, f. 255

para empezarlas.<sup>9</sup> En las tandas que se formaban para acudir a funciones fuera de la catedral, también se originaban inasistencias de los músicos: “que esto es conocida desvergüenza, y falta de respeto y obediencia a las determinaciones de este venerable cabildo.”<sup>10</sup> El punto, no sin razón, era que si el cabildo pagaba las rentas de los músicos, estos tenían que estar dispuestos a ejecutar a la brevedad todo lo que “se les asignase y mandase”.<sup>11</sup>

A pesar de que el cabildo tenía dispuesto que la escoleta se cumpliera cabalmente, en diversos momentos encontramos que los músicos no acudían a las citas de los jueves o realizaban pruebas mediocres. En 1757, se acusó a Ignacio Jerusalem de faltar a la escoleta y dejar “esperando tres ocasiones con los músicos para la prueba, que al fin no se verificó y se cantó de repente tan mal como se verificó.”<sup>12</sup> Un año después, el mencionado Poziello volvió a culpar al maestro Jerusalem de que no se realizaban los ensayos para la música del día de la Asunción.<sup>13</sup> Un poco más de una década después, en 1770, el chantre Juan Ignacio de la Rocha mencionó que los músicos de instrumentos acudían solamente a la pruebas de música y no a la reuniones ordinarias, por lo que pedía su rigurosa asistencia. El cabildo ordenó al maestro de capilla que se encargara de solicitar los instrumentos que considerara necesarios para los ensayos.<sup>14</sup> Por último, en 1774, el rector del Colegio de Infantes, Ildefonso Gómez, escribió que alrededor de diez años la música que se reconocía en la escoleta se había limitado al ensayo de algunos motetes. Se decidió que el rector tomara nota de las faltas de maestro de

---

<sup>9</sup> Se designaba como tanda a la división por semana que se hacía de la capilla para trabajar en las diversas funciones del recinto. Sobre la ausencia a las misas de la Santísima Virgen o del Santísimo Sacramento, ver ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 40, 20 de febrero de 1751, f. 196V; lib. 50, 10 de enero de 1770, f. 126v

<sup>10</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 53, 31 de octubre de 1775, f. 92

<sup>11</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 40, 28 de mayo de 1751, f. 245

<sup>12</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 24, de septiembre de 1757, f. 156

<sup>13</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 24 de mayo de 1758, f. 225v

<sup>14</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 50, 20 de julio de 1770, f. 222

capilla y los músicos y mensualmente la entregara al apuntador para que la vaciara en el cuadrante.<sup>15</sup>

No debemos olvidar las faltas que se cometían en el coro, como: no guardar el debido orden, sentarse en las sillas corales cuando contaban con bancas,<sup>16</sup> salirse de él para ir a funciones de afuera,<sup>17</sup> evitar el escándalo público al vestirse y desvestirse dentro de la iglesia.<sup>18</sup> Asistir sin los hábitos adecuados a las funciones fuera de la catedral, como era ir sin el capote.<sup>19</sup> También al hecho de contratarse para funciones fuera de la catedral, aún teniendo que asistir a las mismas funciones dentro del recinto. Por ejemplo, tenemos el caso de la Semana Santa, lo que era “una maldad, pues no se debía permitir el que hiciesen falta a la iglesia que los mantenía, por irse a alquilar a otras...”<sup>20</sup> A pesar de que por tradición añeja de la catedral se exigía absoluta dedicación a las labores del recinto, este tipo de violaciones continuaron porque las ausencias formaban parte de la práctica que habían seguido generaciones de músicos, sobre todo cuando existía dinero de por medio.

### *Los músicos contra los músicos*

Al inicio de cada año, como ya mencionamos, la primera reunión del cabildo estaba dedicada a dar cuenta de la situación en la que se encontraban los diversos sectores que componían la estructura laboral de la catedral. Estos resúmenes nos

---

<sup>15</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 22 de enero de 1774, fs. 111-112

<sup>16</sup> Las sillas eran para el uso exclusivo de los clérigos por lo que estaba prohibido que los músicos casados y aquellos que no tuvieran órdenes sacerdotales se sentaran en ellas. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 46, 10 de enero de 1764, f. 185

<sup>17</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 50, 10 de enero de 1770, f. 126v

<sup>18</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 50, 10 de enero de 1770, f. 126v

<sup>19</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 12 de enero de 1773, f. 5; lib. 52, 18 de enero de 1774, f. 109v

<sup>20</sup> Para la Semana Santa de 1751 algunos músicos habían ajustado las pasiones y tinieblas con la Colegiata de Guadalupe y otras iglesias de la ciudad de México. El cabildo determinó que quienes se alquilaran perderían la mesada de abril y recibirían una amonestación y caso de reincidir se les borraría la plaza. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 40, 6 de abril de 1751, f. 228

permiten un acercamiento a la calificación que los capitulares daban a la capilla, a la percepción que tenían de ella y a las medidas adoptadas para solucionar sus problemas; pero también nos indican cual era el rumbo que los músicos, como una asociación laboral, iban tomando año con año. Dejaré para apartados más adelante la postura del cabildo y me concentraré en los derroteros que siguió la capilla para dejar de ser una asociación de individuos unidos por un vínculo laboral.

En principio, para entender la postura de la capilla durante nuestro periodo de estudio, debemos tener en cuenta cuál era la situación jerárquica de la propia agrupación, es decir, qué tipo de relación se gestaba entre el maestro de capilla y el resto de los músicos y, posteriormente, cuál era la relación que guardaba cada músico con sus pares, teniendo en cuenta la formación de sectores que se agrupaban alrededor de los principales músicos de la agrupación.

La capilla distaba mucho de ser un cuerpo colegiado a la manera del cabildo, ya que desde su propio origen se jerarquizó su estructura poniendo al maestro de capilla por encima del resto de los músicos. El propio cuerpo colegiado había propiciado esta división:

... porque no es número fijo el de los músicos, ni a precisión de que por que unos mueran y a otros se despidan se nombren en sus lugares. Pues en [la] Erección sólo del maestro de capilla se hace mención y los músicos son según sus habilidades y voces.<sup>21</sup>

En el papel, el maestro tenía carta abierta para mantener al grupo ordenado, puntual y siempre dispuesto para el trabajo. Estas disposiciones, como hemos visto, se encontraban establecidas desde el siglo XVI en los *Estatutos* de la Catedral. Tales instrucciones continuaron vigentes durante la segunda mitad del siglo XVIII; así, cuando se daba la confirmación de un nuevo maestro; por ejemplo, cuando se nombró como tal a Tollis de la Roca en 1770, los capitulares tuvieron cuidado de

---

<sup>21</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 8 de junio de 1759, f. 32v

advertir que “se notifique a todos los músicos que (...) le obedezcan y ejecuten todo en lo que su ejercicio les mandare, con apercibimiento, que no ejecutándolo o faltándole el debido respeto, y en atención de tal maestro, se les despedirá.”<sup>22</sup>

Empero, si miramos la situación de los maestros de capilla que gobernaron al grupo entre 1751 y 1790, que a la sazón fueron Ignacio Jerusalem, Matheo Tollis de la Roca y Joseph Bernárdez de Rivera, el primero con nombramiento y los otros dos sólo como interinos, encontramos una situación diferente a la que se estipulaba en la legislación y en la tradición capitular. Justo sería decir que el cuerpo colegiado imaginaba que la falta de gobernabilidad de la capilla era producto de la incapacidad de los maestros para aplicar una férrea disciplina entre los demás músicos. En 1764 se afirmaba que era necesario poner atención a las “faltas y defectos y necesidad tan grave que halla de remedio en la capilla, la que se halla sin gobierno alguno, haciendo cada uno lo que quiere...”<sup>23</sup> No faltaba razón a tales afirmaciones, sin embargo, había también otros motivos que orillaban a la trasgresión y que, como veremos, eran originados en el propio seno del cabildo.<sup>24</sup>

Es necesario apuntar que la figura de maestro había perdido fuerza básicamente en tres aspectos: en funciones relativas al propio campo de acción de la música, en el control administrativo y, otra de mayor gravedad, en la autoridad y respeto delante de los demás miembros de la capilla.

Cuando decimos que el maestro de capilla perdió cierta influencia en lo concerniente a la música, nos referimos al campo de la composición y la dirección del grupo. El problema era que el propio cabildo no confiaba en sus maestros, ya que su actitud, sobre todo con Jerusalem y Tollis, mostraban cierta displicencia en

---

<sup>22</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 50, 7 de julio de 1770, f. 210

<sup>23</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 46, 10 de enero de 1764, f. 185

<sup>24</sup> Un ejemplo de mala actitud fue la del maestro de capilla Ignacio Jerusalem fue que, según los capitulares, estaba “cada día más perdido y encenagado en sus vicios antiguos y que era y que era dolor el que tal hombre se permitiera en esta santa iglesia, con estos delitos públicos...” ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 29 de octubre de 1756, f. 38

el ejercicio del cargo. Aunque la investidura del maestro siguiera incólume en la organización de la capilla. En 1756 se afirmaba: “que siempre que el maestro de capilla los asigne para cantar lo han de ejecutar sin excusa alguna y que no haciéndolo se les multe en cuatro pesos en cada ocasión.”<sup>25</sup>

Por lo que toca a la dirección, Jerusalem la perdió durante algún tiempo por sus faltas al trabajo, además, el poco respeto que le tenían algunos miembros de la capilla hacía que músicos como Francisco Selma o Tollis de la Roca, segundo maestro en ese momento, tomaran su lugar en la dirección y “echaran el compás”<sup>26</sup>. El problema era que se hería su ego y, según Jerusalem, se menospreciaba el cargo.<sup>27</sup> Con Tollis se decía que “le faltaba la aptitud y suficiencia necesaria, por lo que no tenía la debida seguridad en el compás; que de ahí se siguieran los desentonos de los músicos y que no tuvieran lucimiento las funciones.”<sup>28</sup> El caso de Bernárdez de Rivera es distinto en la medida que fue usado para cubrir el hueco dejando por la muerte de Tollis y su actividad dirigiendo fue más bien discreta.

En cuanto a la composición encontramos que, en el caso de Jerusalem, el problema radicaba en que no entregaba con prontitud las obras que se le encomendaban y el segundo maestro Tollis de la Roca intentaba poner las suyas, lo

---

<sup>25</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 42, 27 de enero de 1756, f. 241v-242v

<sup>26</sup> Selma ocupaba las funciones del maestro porque había una disputa muy marcada entre ambos. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 42, 6 de abril de 1756, f. 267 (mal foliado). En el caso de Tollis también se advirtió una disputa que movía los egos de ambos músicos. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 4 de mayo de 1759, f. 20-22

<sup>27</sup> En este sentido Jerusalem expresaba: “he experimentado varios desaires contra el honor de mi empleo, como son el haber hecho en muchos días de primera clase, las obras del citado Roca, y gobernando en ellos la capilla, siendo así que según su título solamente podía hacerlo en ausencias y enfermedades mías, y de lo contrario resulta en mi deshonor, pues se infiere el que mis obras son insuficientes al lucimiento en los días tales y mi gobierno impropio al dársele en la dirección de los músicos. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 4 de mayo de 1759, fs. 20-22

<sup>28</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 1 de enero de 1774, f. 101

que originaba pleitos con el primero.<sup>29</sup> Con Tollis, ya como maestro titular, sucedía que los capitulares siempre dudaron de su capacidad como músico y lo comparaban con el anterior maestro. Una opinión del cabildo asentada en enero de 1774 así lo muestra: “que sus composiciones no tenían el arte, mixtura, firmeza, gusto, ni demás partes de que se debían componer, que no era para dicho empleo.”<sup>30</sup> En Bernárdez se percibe que su actividad como compositor fue casi nula.

Si hablamos de una carencia en el terreno administrativo, nos referimos a la falta de control sobre las contrataciones y obvenciones de afuera. Estas habían dejado de pasar por las manos del maestro de capilla con la creación de la figura del administrador, fijado en las constituciones de 1758, quien tenía el control sobre los ajustes de las funciones y del libro donde se asentaban los ingresos por el concepto de las obvenciones.<sup>31</sup> Al final del periodo logró recuperar un poco del control sobre las obvenciones cuando el cabildo ordenó que llevara un libro alterno para ser cotejado con el que tenía el administrador.<sup>32</sup>

Cuando afirmamos que existía un vacío de poder en la dirección de la capilla, nos referimos a que no siempre el maestro tenía la última palabra, ni los músicos estaban dispuestos a seguir al pie de la letra lo que éste les ordenaba, al grado de no tomar en cuenta sus disposiciones; lo cual ocasionaba la rivalidad

---

<sup>29</sup> Un pleito sonado entre los dos maestros se dio por la composición de la música para las honras y exequias de la reina María Bárbara de Portugal. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 4 de mayo de 1759, fs. 20-22

<sup>30</sup> *Idem*

<sup>31</sup> A esta disposición había reaccionado Jerusalem expresando: “que se halla desairado en el honor de tal maestro, así por el corto sueldo que posé, como por las facultades de tal maestro que se han quitado por pertenecerle el depotismo de la capilla, como a todos los demás maestros así de esta santa iglesia, como de todas las demás, y el de señalar los músicos que han de asistir a las funciones de afuera como es quien únicamente debe saber los que son aptos para ella y para que las desempeñen, porque de los contrario perdería la capilla su crédito, las partes se disgustarán y las obvenciones cesaran y la honra del maestro andará por los suelos, pues hasta ahora poco ha que se le ha quitado esta facultad...” ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 22 de diciembre de 1758, fs. 283v-284

<sup>32</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 56, 13 de octubre de 1786, f. 67v

entre algunos músicos y su maestro. Por ejemplo, durante los maitines de la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe del año 1768, los músicos se salieron del coro debido a la poca atención y respeto que le tenían a Ignacio Jerusalem.<sup>33</sup> En el caso de Tollis “los músicos no le tenía respeto y que así estaba la capilla perdida y sin el necesario gobierno.”<sup>34</sup> Con Bernárdez, sí bien no se nota conflicto hacia su persona, sí cada quien hacía lo que le venía en gana.<sup>35</sup>

Las agrias relaciones que de cuando en cuando fragmentaban la ya de por sí frágil unidad de la capilla, no se circunscribían al ámbito del maestro de capilla, por un lado, y los músicos, por el otro, sino que se extendían a la convivencia entre los propios instrumentistas y cantores que estaban con o en contra del maestro. Estas alianzas se generaban en gran medida debido a que sus relaciones se extendían desde los dominios de lo laboral e institucional (por ejemplo los discípulos del maestro o de los maestros de instrumento) hasta los confines de la vida privada (cuando las amistades se extendían al terreno de lo familiar).

La aparición de pequeños grupos cuyos líderes eran los músicos con más prestigio e influencia, quienes tenían en sus manos parte de las decisiones que se tomaban al interior de la capilla, es el más claro signo de una fractura que imposibilitaba al conjunto de los músicos agruparse frente a las posturas del cabildo. Es patente que las principales fricciones entre músicos de diferentes posiciones giraban en torno a la forma de distribuir sus ganancias. Los casos de músicos que entablaban pleitos y disputas son prueba de las luchas que se generaban al interior de la capilla por el control del grupo y sobre todo de sus obvenciones.

---

<sup>33</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 48, 8 de enero de 1768, f. 267

<sup>34</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 1 de enero de 1774, f. 101

<sup>35</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 56, 14 de noviembre de 1786, f. 74v



La primera disputa que encontramos ocurrió en los primeros años de la maestría de Jerusalem. Los músicos de prestigio eran el propio Jerusalem, Joseph Poziello, Francisco Selma y, posteriormente, Tollis de la Roca. Alrededor de 1752 se expresó en el cabildo sobre la necesidad que había de traer de España a tres o cuatro músicos con la finalidad de poner un remedio a las maldades y excesos de los integrantes de la capilla.<sup>36</sup> Finalmente fueron sólo dos músicos quienes en 1755 llegaron contratados de la península, Poziello y Selma, quienes en lugar de compactar al grupo, empezaron a tener problemas con Jerusalem. La lucha entre los músicos se centró en ver quien obtenía los mejores salarios, las mayores obvenciones y el liderazgo delante de los otros compañeros. Por ejemplo Joseph González, Martín Vázquez y Martín de Rivera se negaron a cantar en los maitines del Jueves de San Ildefonso “por la emulación de los otros dos músicos nuevos”, por supuesto los susodichos eran Poziello y Selma.<sup>37</sup>

Con la muerte de Jerusalem, el control de la capilla gravitó alrededor de tres personajes: el maestro interino Tollis de la Roca, por un lado, y Francisco Selma y su discípulo Manuel Andreu, por el otro.<sup>38</sup> Fue tal el peso de Andreu en la capilla que, ante la aparente ineptitud que el cabildo veía en Tollis, se le llegó a mencionar como posible maestro interino en virtud de su honradez y destreza en el instrumento.<sup>39</sup> El rector del Colegio de Infantes, Ildefonso Gómez, se refería a sus cualidades de la siguiente forma: “su habilidad y destreza no le hallo semejante en la capilla, después que la muerte nos arrebató lastimosamente al incomparable

---

<sup>36</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 41, 7 de enero de 1752, f. 60v

<sup>37</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 42, 27 de febrero de 1756, fs. 241v-242

<sup>38</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 29 de enero de 1773, f. 16v

<sup>39</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 9 de enero de 1773, f. 3v

Jerusalem.”<sup>40</sup> Durante las ausencias de Tollis, quien dirigía al grupo era el propio Andreu.<sup>41</sup>

Al fallecer Tollis, la capilla tuvo como músicos principales al mencionado Andreu, hasta su muerte en 1779 a los 47 años, y los muy veteranos Martín Bernárdez de Rivera y Juan Bautista del Águila. Las disputas entre estos músicos se hicieron patentes en 1783, cuando en sesión del cabildo se habló acerca de las continuas riñas entre los mencionados músicos.<sup>42</sup> Es probable que los problemas empezaran debido a que Águila se había presentado, junto con otros dos candidatos, al concurso de oposición para ocupar el puesto de maestro de capilla en el año de 1782, que había quedado vacante a la muerte de Tollis de la Roca. El cabildo opinó que ninguno de los opositores tenía los requerimientos suficientes para ocupar la plaza y había dejado el interinato a Bernárdez de Rivera.<sup>43</sup> Los resentimientos empezaron a aflorar no sólo en Águila sino probablemente también entre los veintiún músicos que lo habían apoyado para que ocupara la plaza que ahora ostentaba Bernárdez.<sup>44</sup>

A las querellas entre los diversos grupos que integraban la capilla, se añadían las peleas que en ocasiones se originaban por tensiones o rivalidades entre algunos músicos. Las riñas podían generar un intercambio de palabras soeces. Tal fue el caso de la disputa verbal que sostuvo el músico Francisco Álvarez con Joseph Paredes; en la cual el primero agredió con palabras denigrantes al segundo, “sin atender a que estaba expuesto el Divinísimo, a que hablaba con un sacerdote (Paredes), y a que su señoría estaba ya sentado en su silla, como presidente, y a que

---

<sup>40</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 22 de enero de 1774, f. 111

<sup>41</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 1 de enero de 1774, f. 101

<sup>42</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 55, 28 de enero de 1783, f. 74v

<sup>43</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 55, 9 de enero de 1783, f. 68

<sup>44</sup> Estos individuos apoyaban a del Águila alegando que habían ejecutado varias de sus obras “que han merecido la aceptación de todo nuestro cuerpo.” ACCMM, *Correspondencia*, caja 3, (1780-1788)

había ahí otros señores capitulares.”<sup>45</sup> En otras ocasiones llegaban a los golpes. Por ejemplo, Juan Bautista del Águila aporreó, tiró al suelo, lastimó y le rompió el sobrepelliz y la sotana a Juan Antonio Argüello durante los maitines de Nuestra Señora de Guadalupe, a pesar de que dos capitulares se encontraban en la escena.<sup>46</sup> Por último, podía tomarse venganza de un rival ensañándose con un tercero que nada tenía que ver en el asunto. Así, el maestro de capilla Tollis de la Roca ignoraba a Joseph María Jiménez para las funciones que se hacían fuera de la catedral, debido a que el joven músico era discípulo de Gregorio Panseco y había entrado a la capilla sin su aprobación.<sup>47</sup>

Bajo estas condiciones resultaba imposible que los miembros de la capilla mostraran un espíritu de unidad que les caracterizara como corporación sólida frente a las dificultades que representaba el ejercicio de la música. La segunda mitad del siglo XVIII encontró a los músicos divididos en sectores que reñían continuamente y velaban más por sus propios intereses que por los del grupo. Queda claro que parte del origen de la sumisión de la capilla ante las decisiones del los capitulares, se encontraba en su incapacidad de mantenerse cohesionada ante las decisiones justas o injustas de quienes mandaban en la catedral.

#### *La desobediencia individual y el genio violento*

En el siglo XVIII, un cura de Santiago Tlatelolco afirmaba que una de las razones para que los indios cantores tuvieran un espíritu cristiano y una vida ordenada era “el comercio inmediato que tienen sirviendo en la iglesia con los eclesiásticos y

---

<sup>45</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 55, 5 de agosto de 1785, fs. 249-249v

<sup>46</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 12 de enero de 1774, fs. 104-104v. Mucho tiempo atrás, del Águila también había abofeteado a Bernárdez de Rivera en la iglesia de Santo Domingo “pues con todos los músicos tenía pleitos”. El hombre tenía un genio muy irritable, en 1780 volvió a retar en el coro a Blas de los Santos Muñoz. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 41, 27 de febrero de 1753, f. 243v; lib. 42, 28 de agosto de 1753, f. 11, ACCMM, *Correspondencia*, leg. 18, sf. (1718). Otros ejemplos, ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 42, 9 de enero de 1756, f. 230; lib. 47, 18 de septiembre de 1764, f. 2v

<sup>47</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 8 de enero de 1773, fs. 2-2v

religiosos.”<sup>48</sup> En resumidas cuentas, gracias al estrecho contacto con sus pastores, estos músicos contaban con los elementos para llegar a ser un ejemplo ante el resto de los feligreses que acudían a la templo.

Sumergidos en este orden de ideas que movían el pensamiento del clero católico, los capitulares deseaban que sus músicos sobresalieran del resto de su rebaño como modelo de buen cristiano en lo espiritual y temporal. Sin embargo los músicos eran una grey muy especial; “gente de tan poca consideración” diría el chanre Ignacio Cevallos en 1760, a propósito de algunas procesiones donde iban toreando y chuleando a las huérfanas que mantenía la catedral, con lo cual “quitan en semejantes actos, la debida compostura y atención”.<sup>49</sup> El carácter, o genio como se decía, y la necesidad o deseo de generarse mayores recursos definieron mucho la actitud transgresora de los músicos catedralicios, como ya se ha mencionado. La ruptura constante de las normas rigió gran parte de la actividad laboral de la catedral. Si bien las reprimendas que ordenaba el cabildo para remediar los trastornos al orden jerárquico se hacían extensivos a toda la capilla, la transgresión tuvo sus puntos finos y se hizo patente a nivel individual, cosa que en buena medida se originó, como ya vimos, por la falta de unidad que adoleció el grupo durante este periodo.

Uno de los aspectos que los capitulares cuidaban con mayor celo era mantener el buen comportamiento de sus músicos, lo que incluía el ámbito personal, familiar, social y laboral. En todos ellos había en mayor o menor medida injerencia el cabildo, debido a su figura de padre protector y proveedor de quienes se encontraban a su servicio. El músico era ante todo, a pesar de ser un seglar, una extensión de la catedral; un elemento vivo cuyo fin en sí era darle culto y gloria a Dios con su música, pero también con su ejemplo de vida. Se puede comprender

---

<sup>48</sup> Fernando Ocaranza, *El Imperial Colegio de Indios de Santiago Tlatelolco*, México, s.e., 1934, p. 39

<sup>49</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 44, 29 de agosto de 1760, f. 201

entonces por qué los capitulares se atribuían el derecho de ejercer una actitud paternalista que abarcaba todos los ámbitos donde se movían los músicos. La marcada actitud paternal, debe entenderse como la capacidad para ordenar la vida de terceras personas en múltiples facetas de su vida. Por ejemplo, el cabildo exigía como norma que los músicos pidieran licencia para casarse, so pena de ser amonestados o incluso ser despedidos del trabajo.<sup>50</sup> En la siguiente cita el cabildo expone sus argumentos para tener este control sobre la vida marital de sus músicos:

se trató sobre los músicos de trompa y oboe, Mariano Vargas y Mariano Rosales, [que] se habían casado sin pedir licencia a este venerable cabildo, lo que era un gran desacato, así por no saberse con quién, como porque siendo tan criaturas luego se veían cargados de mujer y familia, (...) lo que les hacía andar indecentes, distraerse a otras cosas y faltar a su obligación.<sup>51</sup>

Mantener bajo control el comportamiento de los músicos tenía como fin salvaguardar la buena calidad del trabajo y, por ende elevar el nivel de excelencia de los oficios. Pero también era menester saber acerca de quién y cuál era el comportamiento de las futuras esposas, es posible que se tratara de evitar que los músicos tuvieran mujeres como la del violinista Gregorio Panseco, la cómica del Coliseo Josefa Ordóñez, quien había escandalizado a la sociedad de la ciudad de México.<sup>52</sup> Cuando Joseph María Jiménez pidió licencia aclaró que su prometida María Manuela Morillo de Rivera era una “persona que no desmerece,” es decir, una mujer honesta y de buena crianza.<sup>53</sup> Finalmente, quien contraía nupcias le estaba vedado hacer servicios en el altar, actividad propia de quienes ostentaban

---

<sup>50</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 54, 10 de marzo de 1778, f. 46v; lib. 57, 13 de febrero de 1790, f. 47

<sup>51</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 52, 6 de mayo de 1774, f. 155; lib. 52, 25 de febrero de 1775, fs. 292v-293

<sup>52</sup> Sobre Josefa Ordoñez ver, Vázquez Mantecón, *op. cit.*

<sup>53</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 53, 12 de julio de 1776, f. 162

las órdenes sacerdotales.<sup>54</sup>

Para muchos músicos no resultaban del todo claras las expectativas del cabildo en los diversos ámbitos de su vida o preferían, en su caso, seguir sus propias normas de conducta, por lo menos así lo demuestra su comportamiento personal, familiar, individual y laboral. El rompimiento de los dictados tradicionales e inamovibles, a través del desacato o el incumplimiento de los mismos, es por lo menos muestra de que la estructura jerárquica, el orden y el respeto, se podían mantener mediante el uso de una mano dura que el cabildo pocas veces aplicó. Las actitudes transgresoras eran un asunto serio y digno de ser tratado en las reuniones del Cabildo, en la medida que trastocaban el orden establecido por el propio cuerpo colegiado, porque si un músico se insolentaba, los demás pronto podrían seguir su ejemplo, según se decía.

A nivel personal los capitulares esperaban encontrar músicos de buen porte y decencia, cuestión que muchos cumplían a cabalidad, es decir, contaban con un carácter respetuoso y ordenado siempre dispuesto a acatar los designios del cabildo, además cumplían con sus obligaciones y no tenían vicios. Este perfil disciplinado del músico era tomado muy en cuenta a la hora de otorgar aumentos de sueldo, suplementos, patitur, etc.<sup>55</sup> Empero, el peculiar carácter de los músicos con genios violentos y vidas licenciosas hacían que en cierto momento de su vida laboral algunos se resistieran a los dictados de quienes los mantenían.

En cuanto a las maneras impulsivas, vemos que éstas se generaban en los músicos jóvenes o en aquellos que ya tenían, o creían tener, un prestigio dentro de

---

<sup>54</sup> Por ejemplo, Francisco Álvarez “no podía continuar en la plaza de librero porque se había casado (...) y aún se decía que ya tenía un hijo, que esto se había silenciado pero que no debía ser porque una vez que constaba ser casado no podía asistir en el coro dentro del facistol.” ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 47, 18 de septiembre de 1764, f. 2v

<sup>55</sup> En la sesión del cabildo del 28 de enero de 1765 se decidió “que atendiendo al modo y juicio, con que se ha portado, y a la aptitud en que halla el expresado violinista don Gabriel de Córdoba, se le aumenten 100 pesos de renta y su obvención.” ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 47, 28 de enero de 1765, f. 76v

su oficio. Algunos se habían ganado la reputación de tener un carácter desarreglado desde que estudiaban en el Colegio de Infantes. Era el caso de Joseph Pioquinto Vergara de quien se decía que desde sus años en el Colegio había tenido un “genio travieso y poco juicioso”.<sup>56</sup>

Incluso, algunos desde antes de entrar a la capilla ya se habían ganado fama de irrespetuosos. Cuando Gregorio Panseco, maestro de capilla de la Profesa y director de los músicos del Coliseo, pretendió entrar como primer violín a la Catedral, la primera impresión que dio fue la de ser un individuo petulante y engreído, lo que se confirmó cuando escandalizó al cabildo al saberse que, después de formalizar su pretensión de ingreso a la capilla, al despedirse del arzobispo, “... apenas con dos dedos le tomó la mano, sin hacerle humillación alguna, sino una ligera cortesía, tanto que su ilustrísima reparó y le dijo a su señoría que se demostraba la altivez de este mozo...”<sup>57</sup>

Tenemos a los que ya formando parte de la capilla se les había catalogado como personas problemáticas. El caso que nos parece más interesante fue el de Joseph Alasio. Desde que fue ratificado como asistente de coro y violinista se hablaba de su genio rebelde,<sup>58</sup> pero ya como parte del grupo dio mucho de que hablar por ser una persona de carácter arrebatado y sin juicio “que con su violencia y atropellamiento todo lo inquietaba...”<sup>59</sup> El nerviosismo del cabildo se acrecentó cuando Alasio increpó al capitular Villavicencio, quien le había hablado acerca de que moderara su actitud en el coro. Entonces decidieron que por lo menos durante cuatro meses fuera puesto en clausura en el Colegio de San Fernando, “pues la

---

<sup>56</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 48, 27 de febrero de 1767, f. 111-111v. Ya como parte de la capilla Joseph Vergara continuó siendo problemático para la capilla. En un informe de 1771 se mencionaba que de todos los individuos de la capilla, solo Vergara “por su poca aplicación y mala cabeza” era candidato para salir del grupo. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 51, 26 de enero de 1771, f. 21

<sup>57</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 45, 8 de agosto de 1761, f. 85v

<sup>58</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 50, 18 de agosto de 1769, f. 46v-47

<sup>59</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 52, 25 de febrero de 1775, f. 292v; lib. 52, 25 de febrero de 1775, f. 293; lib. 53, 14 de julio de 1775, f. 53v;

experiencia había enseñado que ninguna de las correcciones fraternas habían tenido efecto pues cada día se veía en sus acciones más arrebatos y menos juicio.”<sup>60</sup> Desde aquel recinto, Alasio escribió sendas cartas a Villavicencio y al cabildo pidiendo perdón y prometiendo enmienda de su comportamiento. Con la intercesión del deán, a quien de rodillas pidió perdón por sus faltas, el músico salió de su reclusión y se reincorporó a la capilla.<sup>61</sup>

En el ámbito familiar se esperaba que el músico tuviera un vínculo estable con su esposa y sus hijos, sin embargo, tenemos algunos casos donde no había buenas relaciones maritales y las peleas, malos tratos y separaciones del cónyuge fueron un tema recurrente.<sup>62</sup> Si el músico era soltero se consideraba necesaria una buena relación con sus padres. Uno de los motivos que orillaron al despido del capellán y músico Joseph Guerrero, fue por las pesadumbres que ocasionaba a su padre debido a su vicio por los gallos y ser coime en el juego de cartas; por tales motivos no aportaba ningún dinero a la economía de la casa y sí resultaba una carga para su familia.<sup>63</sup>

Dentro de la órbita social, un buen porte resultaba importante, porque los músicos eran personas públicas y conocidas en la ciudad de México, vinculadas de forma estrecha con lo sagrado. Empero, nos encontramos con músicos metidos en asuntos criminales o con débitos a terceros.<sup>64</sup> Por ejemplo, en 1776, el músico flamenco Nicolás del Monte se valió de dos meses de patitur que se le habían

---

<sup>60</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 53, 1 de agosto de 1775, f. 62-62v

<sup>61</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 53, 17 de agosto de 1775, f. 71-72v; Alasio nunca pudo moderar su mala conducta dentro y fuera de la catedral y en consecuencia fue despedido en 1778, sin embargo, después de haberse arrojado nuevamente a los pies del obispo de Valladolid y pedir perdón y enmienda de sus faltas, fue readmitido por petición expresa del prelado. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 53, 17 de enero de 1778, f. 31v; lib. 54, 14 de enero de 1778

<sup>62</sup> Ver capítulo 7

<sup>63</sup> Guerrero enmendó el camino y llegó a ser clérigo y sochantre de la propia Catedral de México ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 53, 19 de septiembre de 1777, f. 289

<sup>64</sup> Sobre deudas ver capítulo 7



concedido por cierta enfermedad del estómago para irse a Tampico, donde se vio involucrado en la introducción de contrabando por el puerto de Pánuco. Después de ser aprehendido en el pueblo de Atotonilco fue encerrado en la cárcel de la Acordada. Con la promesa de presentar la certificación del dictamen del propio Juez de la Acordada, Juan Joseph de Barberi, que mandaba poner en libertad a del Monte por no encontrar cargos que lo inculparan, el cabildo había decidido perdonarlo, a pesar de que algunos capitulares dudaron en volverlo a recibir en su plaza debido a la gravedad del ilícito.<sup>65</sup>

En el entorno laboral, al interior de la catedral se tomaba en cuenta la puntual asistencia a las funciones, el correcto uso de las vestiduras eclesiásticas, el buen comportamiento dentro del coro. Sin embargo, lo que se vigilaba con mayor frecuencia era el proceder honesto, con la finalidad de evitar por todos los medios que los músicos cometieran fraudes que iban en contra de la Iglesia. Es en este punto donde encontramos con mayor frecuencia el rompimiento de las reglas establecidas por el cabildo. Aspecto que veremos con detalle en el siguiente apartado.

Si bien el lenguaje no verbal expresado en comportamientos cotidianos muestra cómo la capilla se enfrentaba al cabildo, debemos tomar en cuenta que los músicos también tenían voz y de vez en cuando la utilizaban para demostrar su desacato a lo que ordenaba el cuerpo colegiado. En este sentido, si algún capitular les hacía notar sus faltas o desacatos cometidos dentro de la esfera de lo público o lo privado, cabía la posibilidad de que su reacción fuera de fastidio y no de santa humildad y deseo de cambio como esperaba el cabildo. Un fastidio que regularmente no se externaba, por lo menos eso se puede inferir de la casi total ausencia de referencias sobre el tema en las actas de cabildo. Es de suponer que si

---

<sup>65</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 53, 27 de febrero de 1777, f. 224; lib. 53, 8 de marzo de 1777, f. 227-227v

algunos individuos se sentían incómodos por las consejas de los curas, sus molestias circulaban a nivel de chismes y habladurías que llegaban a los oídos de los capitulares por terceras personas.

En dos casos las quejas que se emitieron tras bambalinas llegaron a saberse de manera oficial dentro de la sala capitular. En 1768, el maestro Jerusalem había respondido con una negativa a la petición del chantre Juan Ignacio de la Rocha de entregar al archivo de la Catedral todos los papeles con la música que había compuesto para las celebraciones del recinto. El músico alegaba que eran de su propiedad y, por supuesto, nunca los prestaba para las funciones de afuera a menos que se le diera su respectiva obvención. Es notorio que el músico había adquirido una conciencia de la propiedad que tenía sobre su producto intelectual y del provecho que podía sacar de su trabajo. Mientras que el cabildo razonaba que el hecho de pagarle a Jerusalem le autorizaba para disponer de todo lo que hiciera el maestro.<sup>66</sup>

En la misma óptica de percibir al músico no como trabajador sino como “propiedad” de la Catedral, el chantre Luis de Torres Tuñón dio cuenta en 1778 de que había mandado al secretario para que hiciera saber a Joseph Alasio que estaba casi con un pie fuera del recinto. En respuesta el músico le había contestado “que él alquilaba su voz no su alma, que si por su voz no servía que lo despidieran.” La respuesta del músico enojó tanto a los capitulares que Alasio fue echado de la capilla.<sup>67</sup> Sin embargo, sus palabras tienen un significado profundo porque algunos músicos tenían claro que el papel de los capitulares solo debía circunscribirse al debido cumplimiento de su trabajo, mientras que el espectro de vida personal les concernía únicamente a ellos.

En abierta oposición y desafío a los dictados del cabildo, encontramos

---

<sup>66</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 48, 1 de octubre de 1768, f. 149

<sup>67</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 54, 14 de enero de 1778, f. 29

cuatro ocasiones, por lo menos, donde la actitud de los músicos se radicalizó, al grado de amenazar verbalmente, no mostrar el mayor respeto hacia las órdenes de los capitulares y no temer por las consecuencias de sus actos. Si bien el enfrentamiento no se hacía de manera directa con los miembros del cuerpo colegiado, la furia se canalizaba en individuos como el secretario, el apuntador, los claveros, el contador, etc. En agosto de 1760, el arcedaán, en su calidad de presidente, había mandado al apuntador que no permitiera la entrada al coro a Baltasar de Salvatierra, a Joseph Pardo del Lago y otros dos músicos, debido a que días atrás habían dejado sin permiso el coro para acudir a unas funciones al convento de San Lorenzo y al de San Bernardo. El enojo de los músicos fue tal que empezaron a decir “mil disparates” en contra de lo ordenado por el capitular.<sup>68</sup>

Quienes se encontraban al servicio de la catedral, tenían la obligación de llevar una existencia recta y pulcra que involucraba tanto el ámbito laboral como el familiar. Este ordenamiento de la vida estaba sustentado en la tradición que el propio cabildo había impuesto en la catedral, no obstante, a todas luces chocaba con las actitudes prácticas propias de carácter inquieto y rebelde de los músicos. Si bien estas actitudes no fueron ajenas a la capilla en otros momentos de su trayectoria, sí resultaron evidentes en muchos de sus integrantes al ser tratados con insistencia durante las sesiones que el cuerpo de capitulares tuvo durante el periodo que estudiamos.

#### *Las zangonautlas o el fraude consuetudinario*

En la *Tabla de Asistencias* del año de 1758 se definía a las zangonautlas como “funciones pequeñas” que se oficiaban fuera de la catedral,<sup>69</sup> es decir, que se asimilaban a cualquier función pagada a la capilla por los curas seculares, los

---

<sup>68</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 44, 29 de agosto de 1760, f. 201v; lib. 53, 1 de agosto de 1775, f. 62-62v; lib. 53, 19 de septiembre de 1777, f. 289

<sup>69</sup> *Tabla de las Asistencias...*, op. cit., p. 56

miembros de órdenes religiosas, las corporaciones o individuos seculares de la ciudad de México y los propios capitulares. Sin embargo, en la jerga diaria del magno recinto, el término zangonautla se fue asociando con fraude. Así, el hacer muchas zangonautlas se tomaba como quien va a funciones de afuera con carácter fraudulento. Además, propiciaban que al exterior de la catedral los músicos tuvieran la posibilidad de romper el orden que se generaba dentro de la misma.

Podemos dividir básicamente en tres momentos la frecuencia en que se dieron las zangonautlas durante nuestro periodo. Entre 1751-1767 se verifica un auge del problema y la mayoría de los músicos se involucran en ellas. Los fraudes se tratan con regularidad en las sesiones del cabildo, se emiten disposiciones y se aplican multas. Entre 1767-1780 se pueden rastrear algunas, pero su recurrencia es notablemente inferior y se experimentan a nivel individual. Por último, entre 1780-1791 casi no hay referencias a estos fraudes, las razones pueden deberse a que se dio prioridad a otros temas o porque se permitió una mayor libertad para ejecutar las funciones de afuera ya que la supresión de las zangonautlas resultaba prácticamente imposible.

A pesar de que los fraudes tenían un carácter consuetudinario, no se hacían patentes en las reuniones de cabildo hasta que rebasaban los límites de la tolerancia, dicho de otro modo, cuando a ojos vistas y con la más absoluta impunidad habían formado parte del quehacer de la capilla. Quienes hacían evidentes al cabildo los escamoteos del grupo eran sus propios capitulares, los contadores, el maestro de capilla o el administrador de las obvenciones.<sup>70</sup>

Las zangonautlas podían cometerse de manera individual, por un grupo de músicos y, en muy raras ocasiones, por todos los miembros de la capilla. Cuando uno o dos individuos, o incluso varios miembros de la capilla las efectuaban, se

---

<sup>70</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 19 de febrero de 1760, f. 107v-108

unían con músicos de fuera “y como inteligentes, son los que maestrear dichas funciones y las solicitan.”<sup>71</sup> También sucedía que podían juntarse varios músicos junto con capellanes, acólitos, librereros y músicos de fuera para acudir a estas funciones clandestinas y, por supuesto, estos se llevaban una parte de las ganancias.<sup>72</sup> En 1762 se había llegado a tal anarquía que hasta los instrumentos propios de la catedral se utilizaban para la solemnización de estas funciones clandestinas.<sup>73</sup>

El mecanismo para hacerlas era simple, el músico, o grupo de músicos, se contrataban para una función y no daba cuenta exacta en la contaduría del dinero recibido, o entregaban una cantidad menor a la cobrada y el resto o el total de lo ganado, según fuera el caso, se lo repartían entre quienes habían asistido al evento. Lo que se manifestaba en el libro de obvenciones era en ocasiones menos de la mitad del total de lo que habían cobrado. En 1758 el chantre Juan Ignacio de la Rocha dio cuenta que:

En tres partidas está convencido este fraude ineluctablemente; que son, en el año de cincuenta y siete por la función del día de San Agustín dieron los frailes ciento diez pesos y en el libro no aparecen más que cuarenta. En el mismo año, en el mes de septiembre, por una misa en San Diego, dieron ochenta pesos y en el libro no aparecen más que treinta. En el mes pasado de abril el día veinte y nueve en la fiesta de San Pedro Mártir, no aparecen más que treinta pesos en el libro, habiendo dado la Inquisición setenta y cinco. De suerte, que importando estas tres partidas doscientos sesenta y cinco pesos, lo repartido no son más que ciento y de lo restante no se sabe su paradero.<sup>74</sup>

El problema de los fraudes era muy añejo dentro de la capilla. Desde el siglo XVI encontramos referencias de individuos que trataban de sacar provecho de las funciones que se realizaban fuera de la catedral; lo que originaba discordias entre los propios músicos y tensiones entre la capilla y el cabildo.

---

<sup>71</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 41, 28 de abril de 1752, f. 105v

<sup>72</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 8 de agosto de 1759, f. 50-50v

<sup>73</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 45, 2 de marzo de 1762, f. 168v

<sup>74</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 58, 17 de mayo de 1758, f. 222

Con el fin de evitar las continuas estafas, en 1758 se creó la figura del Administrador o Festero de las Obvenciones. Este era un miembro de la propia capilla, el cual era elegido mediante una votación secreta en una junta donde se convocaba a todos los miembros de la capilla, incluyendo los jubilados y enfermos. Como la asistencia a la junta era obligatoria, so pena de multa, quienes no pudieran concurrir tenían la opción de enviar su voto por escrito o justificar su ausencia por medio de una carta. El músico electo dejaba una fianza en depósito para subsanar cualquier desfaldo que pudiera ocurrir durante su gestión. El nombramiento tenía vigencia de un año y reelección directa indefinida. La junta de elección se realizaba bajo la supervisión del chantre y el nombramiento era ratificado por el cabildo.<sup>75</sup> Por ejemplo, el 30 de mayo de 1768 el chantre Juan Ignacio de la Rocha convocó a una junta donde salió electo administrador Juan Bautista del Águila con un total de 16 de los 24 votos que se emitieron en aquel día. La reunión también se aprovechó para discutir otros temas relacionados con las obvenciones, como la formación de las tandas grandes y chicas y diversas advertencias para el manejo del administrador.<sup>76</sup>

El administrador tenía la facultad de ajustar los contratos de las funciones que la capilla hacía fuera de la catedral, además de ser el único que podía recibir el pago por el servicio, expidiendo siempre un recibo que avalaba la cantidad entregada.<sup>77</sup> También se encargaba de organizar los turnos o tandas de quienes

---

<sup>75</sup> El primer administrador de las obvenciones de la capilla fue el violinista Joseph Pisoni y fue elegido por administrador durante nueve años ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43, 23 de junio de 1758, f. 237v; 17 de mayo de 1758, fs. 222v-223v; lib. 48, 13 de febrero de 1767, f. 107v; lib. 54, 24 de noviembre de 1779, f. 180

<sup>76</sup> Otros ejemplos de sobre elección del administrador, ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43, 23 de junio de 1758, f. 237v; lib. 44, 20 de octubre de 1759, f. 70-70v; 8 de agosto de 1759, fs. 50-50v; lib. 53, 19 de abril de 1776, f. 143; lib. 54, 21 de diciembre de 1779, f. 182v-183; 5 de junio de 1787, f. 134.

<sup>77</sup> En las constituciones se asentaba: "Que el administrador no pueda recibir cantidad alguna, aunque sea muy corta, sin dar recibo por escrito, expresando en el las calidades del contrato para que siempre conste, y si hubiere alguna falta, o queja de la capilla, se pueda obligar a quien debiere a que la satisfaga, y que estos recibos no puedan darse, ni aprovechen, si no es intervenidos por el

asistían a las funciones pequeñas o zangonautlas, con el fin de que hubiera un reparto equitativo. Estaba facultado para solicitar, mediante un escrito, los papeles de música al maestro de capilla o al encargado de guardarlos en el archivo. Contaba con la opción de renunciar a su cargo al cabo de un año, es decir, si era reelegido, siempre y cuando presentara correctamente las cuentas asentadas durante el año de su gestión.<sup>78</sup>

La figura del administrador de las obvenciones tampoco solucionó el problema de raíz, ya que algunos de ellos aprovecharon su puesto para continuar con las actividades fraudulentas, por ejemplo, se decía que las pocas obvenciones conseguidas en el año de 1763 no se habían asentado en el libro, sino que su reparto se hizo al arbitrio del administrador Joseph Pisoni, quien era el “mandón” de la capilla.<sup>79</sup>

Se volvió un transgresor en la medida que quebrantaba las propias constituciones de la capilla, al presentar recibos en la contaduría sin la rúbrica del chantre, distribuir a su arbitrio los dineros recibidos, no dar cuenta de todas las funciones a las que acudía el grupo, arropar a los músicos que gozaban de sus favores para que acudieran un mayor número de veces a funciones e introducir a músicos expulsos de la capilla o poner faltas a su arbitrio sin mediar excusa alguna verdadera o falsa.<sup>80</sup>

El control de las obvenciones era muy importante para los grupos rivales que coexistían dentro de la capilla y, en buena medida, tener de su lado al administrador por lo menos aseguraba la justificación oficial a los fraudes. Las elecciones del administrador son una muestra de esta lucha entre grupos. En la

---

contador, que ha de poner en ellos su rúbrica, apuntando al instante en su libro de partida.” *Tabla de las asistencias... op, cit*, p. 55

<sup>78</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 45, 3 de abril de 1761, f. 19v; lib. 48, 13 de febrero de 1767, f. 107v

<sup>79</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 46, 10 de enero de 1764, f. 185

<sup>80</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 44, 8 de agosto de 1759, fs. 50-50v; lib. 44, 9 de octubre de 1759, fs. 62-63v; lib. 48, 22 de agosto de 1767, fs.204- 204v; *Correspondencia*, leg. 18, sf., (1780)

votación del año de 1779, Juan Bautista del Águila obtuvo 12 votos mientras que Francisco Álvarez le superó con 13. La cuestión era que dos votos a favor de Álvarez fueron presentados en papelitos por Blas de los Santos Muñoz a nombre de dos músicos ausentes, Miguel Rodríguez y Joseph Agapito Portillo. A pesar de que Álvarez fue elegido administrador, el grupo que apoyaba a del Águila mandó un escrito para la calificación de los mencionados votos:

el señor deán extrajudicialmente los llamó, a Portillo el 13 de este y a Rodríguez el 21 y preguntado al primero si era su letra, respondió que no y que habiéndose pedido a Álvarez el voto, antes de irse lo dejó escrito, pero no el que se le demostró por parte de Muñoz y si el que dejó al portero del Colegio, cometiéndolo a Rosales, quien no lo entregó en el acto, ni reclamó en el particular. El segundo, a la misma pregunta respondió, que ni era su letra, ni dejó voto alguno.<sup>81</sup>

En 1786 se informó nuevamente que las obvenciones se hallaban disminuidas porque el administrador no entregaba cuenta formal de ellas. La determinación del cabildo fue que el maestro de capilla llevara un cuaderno por separado con las entradas y que el administrador entregara su libro cada cuatro meses a los jueces hacedores, quienes se encargarían de cotejar ambas cuentas.<sup>82</sup>

Esta lucha por hacerse de dinero extra provocaba discordia entre quienes habían sido dejados fuera de la jugada. Los miembros de la capilla acusaban a sus compañeros delante del cabildo, no porque ellos no las hicieran sino por envidia. En 1752 y 1753, Ignacio Jerusalem denunció a varios de sus compañeros por asistir a funciones con músicos de la calle,<sup>83</sup> no obstante, cuando el cabildo trató de remediar el exceso de estos fraudes mencionó: “sobre que el maestro Jerusalem era el peor y de ese ejemplo venía mucha perdición.”<sup>84</sup> Era evidente que había una confrontación al interior de la capilla por adueñarse de estos excedentes, cada

---

<sup>81</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 54, 21 de diciembre de 1779, f. 182v-183

<sup>82</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 56, 13 de octubre de 1786, f. 67v

<sup>83</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 41, 1 de febrero de 1752, f. 74v; lib. 41, 24 de julio de 1753, f. 311v

<sup>84</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 17 de mayo de 1758, f. 224



parte veía por sus propios intereses y no había mayor preocupación por la suerte de los que habían sido pillados en el fraude.

Según el cabildo las zangonautlas eran ilícitas, porque se tomaba un dinero que por legítimo derecho de la tradición no escrita correspondía a la fábrica, a la Congregación de Nuestra Señora la Antigua, a los enfermos y jubilados y al resto de los miembros de la capilla.<sup>85</sup> En teoría, las funciones operaban por medio de tandas, es decir, que para lograr equidad la capilla se dividía en dos, así cada parte asistía de manera alternada a las funciones y todos sus miembros podían gozar de los beneficios del excedente monetario. La gravedad de la estafa aumentaba porque aun a sabiendas de estar realizando un delito, que ya se encontraba penado, sobre todo después de la publicación de las ya citadas constituciones de la capilla, continuaban con su ejecución y contravenían así lo dispuesto por el cabildo.

Hasta antes de 1758 las multas que se imponían a los zangonautleros era de 6 y 26 pesos,<sup>86</sup> sin embargo, después de aquel año las penas fueron mucho más severas. Así, en las constituciones de los músicos se hablaba de una multa de cincuenta pesos la primera vez que se cometiera una falta, la mitad del total de su renta la segunda y la pérdida de la plaza por la tercera vez.<sup>87</sup> El argumento de los músicos era que en algunas de las funciones a las cuales asistían, la capilla no tenía por costumbre acudir. El cabildo por su parte sabía que los músicos esgrimían cualquier cantidad de pretextos para evitar las multas y no dudaba en aplicar los

---

<sup>85</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 41, 1 de febrero de 1752, f. 74v; lib. 44, 8 de agosto de 1759, f. 50-50v. En 1786 se afirmaba que "muchos ajustan funciones y las van a celebrar sin aviso al administrador, perjudicándose en esto la fábrica, Nuestra Señora de la Antigua, los enfermos y jubilados." ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 56, 14 de noviembre de 1786, f. 74v

<sup>86</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 41, 1 de febrero de 1752, f. 74v-75; lib. 41, 22 de febrero de 1752, f. 87v; lib. 41, 28 de abril de 1752, f. 105v; ACCMM, lib. 41, 28 de julio de 1752, f. 132

<sup>87</sup> *Tabla de las asistencias*, *op. cit.*, p. 59. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 9 de octubre de 1759, f. 62v. Algunos ejemplos de pérdida de la plaza por reincidir en las zangonautlas, ver. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 51, 23 de febrero de 1771, f. 30v; lib. 54, 10 de enero de 1779, f. 115

castigos.<sup>88</sup>

No obstante, de vez en cuando se ablandaba el corazón de los capitulares debido a que consideraban que el sueldo de los músicos era tan corto que las penas perjudicaban no solo a los inculpados, también a sus familias. El perdón se otorgaba a quienes lo habían hecho por primera vez, si mostraban arrepentimiento y protestaban no volver a caer en la tentación del fraude.<sup>89</sup>

Las zangonautlas calaban hondo en el cabildo por su repetida frecuencia y porque se pasaban por alto las disposiciones que los propios capitulares habían dispuesto. Era preocupante el monto anual de lo sustraído, que en términos generales alcanzaba hasta 500 pesos, pero lo más intolerable era ver cómo lo tradicionalmente prohibido se volvía consuetudinario. Por su parte los músicos no dejaron de realizar los timos porque eran parte de su derecho no escrito para lograr mayores recursos y demostrar una aparente independencia de los ordenamientos del cabildo. Las reiteradas zangonautlas fueron un síntoma del quebrantamiento al orden establecido que no pudo ser frenado a pesar ordenanzas, penas y multas.

*Respuesta desde la sala capitular: los músicos en el pensamiento del cabildo*

El cabildo pretendía que todos sus ministros y sirvientes encajaran en el modelo del buen cristiano que rendía gloria a Dios cuando cumplía con todos los preceptos de la Iglesia y llevaba una vida ejemplar tanto dentro como fuera de la catedral. Esta forma de concebir el papel de un músico catedralicio, hacía que el

---

<sup>88</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 10 de mayo de 1760, f. 151

<sup>89</sup> Al músico Gabriel de Córdoba se le perdonó una multa por haber asistido a San Bernardo a una procesión, ya que explicó que ese día no tenía dinero para dar de comer a su familias y, como era día festivo, la clavería, donde se le podía dar un adelanto, se encontraba cerrada, lo que motivo hacer la zangonautla para solventar su apremio económico. Ser la primera vez, estar arrepentido y prometer no hacerlo nuevamente, le valió el perdón. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 12 de septiembre de 1760, f. 207v

cabildo no pasara por alto a quienes con sus hechos y dichos rompían los esquemas de comportamiento trazados desde arriba y sustentados en tradiciones inmemoriales. Casi siempre aquellos individuos con problemas de disciplina en el trabajo, también mostraban una vida social conflictiva al andar metidos en pleitos, deudas, problemas conyugales, etc.

La relación entre rectitud cristiana y estancia en el oficio se hace evidente en el puntual y debido cumplimiento de las obligaciones espirituales que se adquieren como miembro de la Iglesia, tanto, que el escarmiento extremo por no acatar la norma consistía en la pérdida de la plaza. Así las cosas, comentaba el deán en 1751 que:

para descargue de su oficio y de su conciencia daba cuenta a este venerable cabildo, el que el jueves santo habían dejado de comulgar y cumplir con la iglesia nueve ministros del coro y entre ellos un sacerdote, que su señoría por su ministerio los ha estado siguiendo y continuamente amonestado que lo ejecuten en la misa del padre apuntador, porque de no hacerlo se les han de quitar sus plazas, para lo que les ha dado varios plazos, y el último el domingo próximo por no haberlo podido conseguir no obstante los varios requerimientos expresados...<sup>90</sup>

Si analizamos de manera global el pensamiento del cabildo encontramos una tendencia a desaprobar, no la labor de los músicos sino su actitud negativa de vida y costumbres, en el terreno de lo privado, y sus muchas mañas en el trabajo, si se trataba de lo público. Pero, a pesar de sus transgresiones los músicos eran vistos como ovejas descarriadas que de alguna forma necesitaban regresar al redil.

El reorientar la vida de los músicos llevaba al cuerpo colegiado de clérigos, como ya mencionamos, a manifestar una actitud paternalista que debemos de entender como una intromisión desde lo terrenos de lo laboral y público hasta su extensión en el ámbito de lo individual y privado. En esencia, lo que se quería para un músico trasgresor no era el castigo sino la enmienda y moderación de sus

---

<sup>90</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 40, 7 de mayo de 1751, f. 205v; lib. 42, 7 de enero de 1755, f. 136v; lib. 54, 9 de abril de 1779, f. 141

actitudes, aunque aplicando paliativos más que correctivos.

Además había una necesidad de índole práctica, pues los buenos músicos no se daban como granos de maíz. Mucho del interés por mantener en el buen orden a los miembros de la capilla, se encontraba en concordancia con la eficiencia musical del grupo. La idea de que se debía tolerar a los músicos porque no había otros para sustituirlos, expresaba una necesidad de mantener el buen orden del culto aun a pesar de estos sujetos tan irresponsables.<sup>91</sup>

Es evidente que al haber recursos monetarios con que sustentar a los músicos, estos eran parte importante de las preocupaciones del cabildo. Entonces encontramos una mutua dependencia entre los poderosos capitulares y los humildes músicos. Las necesidades económicas de unos estaban vinculadas con la empresa cultural de los otros. Es verdad que los segundos requerían del dinero de los primeros, empero, para el cuerpo de capitulares la ausencia de música en los oficios era motivo de escándalo. Con mayor razón si las omisiones sucedían como consecuencia de la irresponsabilidad de los miembros de la capilla.

Con el fin de lograr el orden interno y externo en la conducta de los músicos, se aplicaron una serie de normas y reglas para el buen manejo de las personas que hoy se considerarían como empleados, con el objeto de lograr la excelencia de la labor que desempeñaban. Salirse o no cumplir con lo estipulado en la regla o la norma se consideraba como una trasgresión al mismo orden que habían impuesto lo propios capitulares siguiendo la tradición de la Iglesia.

#### *Normatividad para el buen manejo de la capilla*

El cabildo siempre pensó que la solución de los problemas de la capilla se encontraba en la reforma estructural de sus componentes humanos, mediante la implementación de diversos planes que se emitieron en distintos momentos. En

---

<sup>91</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 41, 9 de enero de 1752, f. 239v

realidad, el número de planes demostró una eficacia efímera o la total insuficiencia de las mismas. Toda vez que si funcionaban, las reprimendas tenían el efecto de tranquilizar a la capilla por un tiempo, aunque después los músicos volvían a la misma actitud trasgresora.

Cuando un asunto sobre la capilla se revisaba en las sesiones del cabildo era porque se habían cometido tantos desaguisados que resultaba necesario poner un remedio a las cosas, en este caso el cabildo aplicó muchos correctivos pero en pocas ocasiones verdaderos castigos, los que a lo mucho implicaron no volverse a parar por la catedral.

Una de las primera medidas fue la de formar una junta nombrada por el arzobispo con integrantes del cabildo, para que hicieran un diagnóstico de los motivos y las posibles soluciones al problema del desorden de los músicos. Con su dictamen y el visto bueno del prelado se presentaba una resolución que era aprobada por los demás capitulares. Durante el periodo que estudiamos, la primera de estas juntas se formó en 1752, en ella participaron el deán, el arcedeán, el chantre Luis Antonio de Torres, el tesorero y los racioneros Jiménez y Rojo.<sup>92</sup>

Las juntas se formaban para discutir y analizar cuestiones tocantes al buen manejo de la capilla, asuntos tales como las rentas, el modo de ganar las obvenciones, la situación de los jubilados, los problemas entre los músicos, etc. Los miembros de la junta daban una serie de propuestas que posteriormente ratificaba el cabildo en pleno durante sus sesiones.<sup>93</sup>

A pesar de que en su momento cada chantre intentó ejecutar alguna reforma para evitar los excesos de la capilla, la que mayor trascendencia tuvo a nivel

---

<sup>92</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 41, 7 de enero de 1752, f. 60v

<sup>93</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 42, 9 de enero de 1756, f. 230; 16 de enero de 1756, f. 238; 27 de enero de 1756, f. 241v-242v; lib. 54, 11 de enero de 1779, f. 115. Un ejemplo muy completo de los asuntos tratados por la junta para ser votados en el cabildo ver, ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 42, 27 de enero de 1756, fs. 241v-242v

institucional y temporal, fue la ya citada *Tabla de las asistencias de la capilla de esta santa iglesia catedral Metropolitana de México* de 1758.<sup>94</sup> El documento se generó a raíz de los constantes abusos que se venían cometiendo con las zangonautlas y la regulación no equitativa de las obvenciones. Tal importancia se le quiso dar al texto que fue publicado ese mismo año para que nadie alegara ignorancia sobre el tema:

[Las constituciones] estaban ya reconocidas por todos los inteligentes y se hallaban corrientes y puestas en limpio, para que estando a satisfacción del venerable cabildo, como ya lo estaban a la del ilustrísimo señor arzobispo, pues en virtud de lo resuelto en dicho cabildo, se lo había llevado todo y le había parecido bien aunque fuerte y dura la de la hora y modo de ganar y perder los músicos, aunque bien veía que estaba en eso expresa la erección...<sup>95</sup>

Poco duró el gusto de las flamantes constituciones, ya que para enero de 1759, tan solo 7 meses de entrar en vigor, los músicos quebrantaron las ordenanzas “que con tanta exactitud” les había mandado hacer el cabildo.<sup>96</sup> A partir de su publicación el instrumento, se continuó citando, incluso hasta 1786, pero sus resultados no fueron los que esperaba el capítulo, ya que de manera reiterada los músicos continuaron incumpliendo los mandatos.<sup>97</sup>

Los chantres por su lado intentaron hacer, con la venia del cabildo, reformas estructurales desde adentro de la capilla, con la finalidad de que fueran los propios músicos quienes tuvieran en sus manos parte de su destino como grupo laboral. La organización de juntas donde se llegaban a acuerdos sobre cómo hacer las tandas, compromisos de asistencia, imposición de multas, elección de su propio administrador, detección de elementos nocivos o poco útiles para el ejercicio de la música, la forma de distribuir las obvenciones entre ellos, de los enfermos o

---

<sup>94</sup> *Tabla de las asistencias, op cit.*

<sup>95</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43 11 de julio de 1758, f. 242v

<sup>96</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43 9 de enero de 1759, f. 285v

<sup>97</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 56,14 de noviembre de 1786, f. 74v

cualquier otro sujeto,<sup>98</sup> fueron asuntos que los propios individuos de la capilla tenían que remediar sin injerencia directa del cabildo, quien generalmente ratificaba los acuerdos de las reuniones.<sup>99</sup>

Sin embargo, estos compromisos no se respetaban porque los músicos eran gente que, por ignorancia o malicia, olvidaban rápidamente su propia palabra, sobre todo cuando quedaba supeditada su voluntad a la decisión de la mayoría.

aunque también le oyó decir (a Nicolás del Monte) el domingo próximo pasado con motivo de una concordia que hay entre los músicos por la que a los de corto sueldo se les aumenta en las funciones de afuera, y quejándose que a él le bajaran el sueldo para la regulación, que los cojones de la capilla tenían la culpa de eso, y esto lo profirió junto al coro de dicha santa iglesia catedral, y se persuade sea costumbre suya porque otras veces le ha oído el propio término en su casa.<sup>100</sup>

La dinámica de reunir a los músicos en una junta, las amonestaciones, los compromisos de cambio y la disposición de acatar las ordenanzas fueron materia recurrente durante la segunda mitad del siglo XVIII y signo inequívoco de una difícil convivencia que se escondía tras el glamour de los sonidos.

Al margen de las constituciones y de las juntas de la capilla, convocadas y supervisadas por los chantres, éstos también dictaron algunas providencias que nunca se llegaron a cumplir del todo. En 1767 se explicaba que debido al desorden de los músicos no se había podido cumplir con lo estipulado en la Tabla y además, “han eludido muchas providencias que después se han dado por no tener entre sí ninguna correspondencia antes sí todo lo contrario.”<sup>101</sup> Las simples amonestaciones escritas o expresadas al músico por medio del secretario y la aplicación de multas no lograban controlar su actitud transgresora. Gran parte del origen de estos

---

<sup>98</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 42, 6 de agosto de 1754, f. 109; lib 54, 30 de abril de 1779, f. 141

<sup>99</sup> Algunos ejemplos de estas juntas en ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 47, 23 de enero de 1765, f. 72; lib. 49, 1 de octubre de 1768, f. 146v; lib. 53, 3 de octubre de 1775, f. 82v; ACCMM, *Correspondencia*, leg 18, sf., (1771)

<sup>100</sup> AGN *Inquisición*, vol. 1136 exp. 3, f. 463-481 (1776)

<sup>101</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 48, 22 de agosto de 1767, f. 204v

desmanes se encontraba en el propio actuar de los capitulares. Las reglas no resultaban eficaces porque desde la misma autoridad no se respetaban lo dictados, acuerdos y reglamentaciones que por su propia mano habían sido escritos y debían ser ejecutados.

En primer lugar, es notorio que cada miembro del cabildo tuviera cierto apego, favoritismo y empatía por algunos músicos. La cuestión se puede ver con claridad en las actas de cabildo del siglo XVII y principios del XVIII; en ellas los secretarios anotaban claramente el voto de cada uno de los capitulares y su opinión acerca de los asuntos tratados. Desgraciadamente, para el periodo que estudiamos esta práctica no se continuó por los secretarios, quienes se conformaban con asentar el dictamen final del cuerpo colegiado. Había diferencias de criterio en cuestiones tocantes a la entrada de músicos o problemas internos de la capilla, en ocasiones se llegaba a consensos, en otras, los desacuerdos se hacían evidentes.<sup>102</sup> Sólo en casos de gravedad extrema o reincidencia, se daba un veredicto donde todos se encontraban de acuerdo. Estas preferencias se expresaban desde el propio seno del cabildo y beneficiaban a los músicos, porque de entrada sus peticiones contaban ya con cierto respaldo.

Podemos distinguir esta disparidad de opiniones porque los asuntos siempre se resolvían por “mayoría de votos”, lo que originaba que el sufragio de un sector fuera en contra de la resolución definitiva. Incluso, llegaban a avalar o hacerse de la vista gorda ante los descatos en los cuales incurrían los propios músicos. En la reunión del 9 de octubre de 1759 al interior del cabildo se afirmaba: “que el mayor dolor es que haya superiores que fomenten estos desórdenes y coadyuven y opinen con los descatos y desobediencias de los músicos.”<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 42, 9 de enero de 1756, f. 230; 6 de febrero de 1756, f. 242-242v; lib. 47, 5 de marzo de 1765, f. 92v

<sup>103</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 44, 9 de octubre de 1759, f. 63v



En segundo lugar, en ocasiones los capitulares alentaban las transgresiones al llevarse a los músicos a funciones fuera de la catedral. Por ejemplo, en enero de 1759 se acusó a casi la totalidad de la capilla de haber faltado a la catedral por acudir, unos al convento de la Encarnación a la profesión de una monja y, otros, al convento de Jesús María a una misa que apadrinaba el canónigo lectoral Fernando Ortiz Cortés, a la postre chantre de la catedral.<sup>104</sup> Cuando se emitió la Tabla de asistencias, la capilla se mantuvo con buen juicio alrededor de un año:

pero que esto empezó a luego a desmerecer y desordenarse por los mismo señores capitulares, que habiendo tenido, o por encargos, o propias, algunas funciones, las que expresó su señoría, quisieron que fuesen de los músicos, este o aquel, y no otros, repartiendo entre los que nominaron el producto y dejando a los demás interesados en las funciones de la capilla sin nada. Que este pernicioso ejemplar, ha dado margen, para que todo se haga desordenado...<sup>105</sup>

En tercer lugar, un lastre que pesaba sobre el cabildo era precisamente la flexibilidad que tenían en la aplicación de multas, ya que las sancionaba y las perdonaba a su libre arbitrio. Esto ocasionaba inconformidades, sobre todo cuando no se medía con la misma regla a todos los miembros de la capilla. En 1760 los músicos Ignacio Pedroza, Mariano Masías, Nicolás Gil de la Torre, Juan Rodríguez, Antonio Mendoza, Pedro Brizuela y Joseph Pardo del Lago, habían sido multados con 50 pesos por una zangonautla, sin embargo a Francisco Selma, quien también merecía el castigo, los jueces hacedores no lo habían castigado, a pesar de que había una denuncia en su contra por la falta. El mismo cabildo tuvo que reconocer “que estas cosas son las que causan las trasgresiones y el que las determinaciones no tengan sus correspondientes obedecimientos.”<sup>106</sup>

Por último, tenemos que un grave problema era la fuga de información sobre lo que se determinaba en las sesiones del cabildo. En teoría, las discusiones y

---

<sup>104</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43, 15 de enero de 1759, f. 287

<sup>105</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 44, 8 de agosto de 1759, f. 50

<sup>106</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 44, 10 de mayo de 1760, f. 151

acuerdos tomados dentro de la sala capitular se guardaban en el más riguroso secreto. En la práctica, la información traspasaba los muros del recinto con tal fidelidad que en 1773, después de la sesión del ocho de diciembre, donde se discutió acerca de la incapacidad de Tollis de la Roca como compositor y maestro de capilla, “el interesado andaba contando, aún en los estrados, todo lo conferido en él, y especificando los votos de cada señor, según y como lo expresaron.” Es seguro que Tollis tuviera el favor de “alguien” para recibir información tan delicada, lo que nos indica que los afectos y preferencias hacia grupos o individuos gravitaban en detrimento de la autoridad del cuerpo colegiado. Ya fuera por boca del secretario o de algún capitular, lo cierto es que estos rumores fomentaban el disgusto hacia aquellos clérigos que estaban en contra de algún individuo y nuevamente eran fermento de la transgresión que tanto trató de remediar el propio cabildo.

Por otro lado, las diversas reglas y determinaciones que emitió el cuerpo de capitulares para normar su manejo, son evidencia de que en la segunda mitad del siglo XVIII, la capilla resultó un mal necesario que se toleraba en aras de la debida observancia del culto público.

#### *Sanciones del cabildo: entre la reconvención y el castigo*

En palabras del canónigo Cevallos, un lastre que pesaba sobre la catedral era “lo excesivo de las drogas, trampas y maldades de los ministros, y que solo para ellas es necesario un tribunal, pues dan más que hacer en la Haceduría que todo lo demás que ocurre y que fiados en que se pagan hacen más cada día...”<sup>107</sup> Las fuertes palabras del canónigo eran una realidad que se puede rastrear revisando las actas capitulares, empero las sanciones, preventivas y correctivas, distaron de

---

<sup>107</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 41, 12 de agosto de 1751, f. 21v. Por drogas el clérigo se refería al endeudamiento económico de un sujeto.

ser una real solución a los problemas que ellos mismos tenían tan bien detectados. ¿Por qué no funcionaban los correctivos que aplicaba el cabildo, siendo el único remedio despedir de una vez y para siempre a los individuos rijosos?

Entre los motivos principales que tenía el cabildo para reprender a los músicos encontramos: faltas al trabajo,<sup>108</sup> deudas, fraudes, robos, vicios (ebriedad),<sup>109</sup> violencia física, ausentarse de la ciudad sin permiso, pleitos internos<sup>110</sup> y delitos. Los castigos que se aplicaban se pueden tipificar en amonestaciones, multas, cárcel y pérdida del empleo. Las amonestaciones se hacían saber al implicado por vía del secretario y el cabildo casi nunca consideró necesario reprender a los músicos en plena sala capitular; únicamente en tres ocasiones tomó esa medida porque se encontraba asentada en los Estatutos.<sup>111</sup> Cuando a Juan Bautista del Águila se le restituyó su plaza en 1774,<sup>112</sup> con el fin de apaciguar la altivez de su genio, el cabildo le requirió personalmente:

Se mandó entrar en la sala al organista Juan Bautista del Águila y habiéndolo ejecutado, el señor arcediano por la correspondientes severidad, le hizo presente lo determinado (...) amonestándole con bastante aspereza se contuviese en su genio, y solo solicitase cumplir con su obligación a todo lo que con mucha humildad respondió que obedecería.<sup>113</sup>

Sólo esa reacción pudo tener el pobre músico frente de todos aquellos poderosos capitulares reunidos en pleno.<sup>114</sup> En general, las amonestaciones eran

---

<sup>108</sup> El músico Baltasar de Salvatierra fue despedido de la capilla por sus continuas faltas, aunque él alegaba que el motivo eran sus enfermedades. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 41, 28 de marzo de 1752, f. 98

<sup>109</sup> El músico Joseph Blas de Vela fue separado de la capilla porque en muchas ocasiones había llegado ebrio al coro. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 55, 9 de enero de 1783, f. 68-68v

<sup>110</sup> En 1755 se amonestó a Ignacio Jerusalem porque continuamente tenía fricciones con Martín Bernárdez de Rivera, al parecer el segundo apoyaba a un tal Juan Bacaro con el que Jerusalem tenían pleito por unos débitos. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 42, 11 de marzo de 1755, f. 156

<sup>111</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 42, 9 de enero de 1756, f. 230

<sup>112</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 52, 22 de febrero de 1774, f. 127v

<sup>113</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 52, 22 de febrero de 1774, f. 128v; lib. 52, 1 de marzo de 1774, f. 129

<sup>114</sup> A Joseph Alasio también se le mandó llamar a la sala capitular “ y habiendo entrado, puesto en pie junto a la mesa del presente secretario, el señor chantre le dio una grave y severa reprensión

eso, requerimientos para que los individuos trataran de enmendar las faltas cometidas. Cuando Ignacio Jerusalem se enfrentó al canónigo Cuéllar, sólo se le reprendió y se le obligó a pasar a la casa del capitular a pedir perdón “con las mayores sumisiones y rendimiento.”<sup>115</sup> Empero, la mayoría de las amonestaciones hacían mella por un tiempo, y quien había reincidido alguna vez lo hacía nuevamente.

Algo similar ocurría con las multas, éstas efectivamente lastraban a quien trasgredía el orden establecido, pero cuando sus montos eran cortos los músicos tenían la capacidad de pagarlos o cuando al ser onerosa el cabildo las perdonaba de manera definitiva, sobre todo si se pensaba que causarían una gran erogación en los salarios.<sup>116</sup> La pena de cárcel se aplicó rara vez durante el periodo, probablemente porque se consideró excesiva.<sup>117</sup> La pérdida de la plaza resultaba en ocasiones transitoria y, como ya se mencionó, el cabildo aceptaba nuevamente al músico y solamente se despedía de manera definitiva a los reincidentes. Joseph Pioquinto Vergara fue despedido de su plaza por hacer zangonautlas, el cabildo decidió volver a darle una oportunidad aún con “su poco juicio e ineptitud en la música”, no obstante, lo que le valió, fue tener buena voz, argumento definitivo para su reingreso.<sup>118</sup>

Debemos tener en cuenta que un problema real era la falta de músicos de calidad, o por lo menos con la suficiencia que esperaban los capitulares de un

---

sobre sus faltas en el cumplimiento de sus obligaciones por lo tocante al servicio del coro, y por su mala conducta, excesos, y escándalos en la calle en descrédito de su estado, cargando armas y buscando pendencies...” ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 53, 17 de enero de 1778, f. 31v. Lo mismo le ocurrió a Nicolás Gil de la Torre por haber cometido una serie de excesos tanto en el trabajo y como en su vida personal. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 42, 10 de enero de 1756, f. 230v

<sup>115</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 42, 5 de julio de 1754, f. 98

<sup>116</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43, 10 de febrero de 1759, f. 291; lib. 44, 12 de septiembre de 1760, f. 207v; lib. 44, 31 de enero de 1761, f. 294v

<sup>117</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 40, 14 de mayo de 1751, f. 241v

<sup>118</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 52, 11 de febrero de 1774, f. 123-123v

músico que iba a servir en catedral. No es que no hubiera un gran número de músicos en la ciudad de México, sin embargo el cabildo era muy selectivo a la hora de contratarlos para su capilla, incluso a finales del siglo cuando se dio cabida a más músicos venidos de parroquias y conventos. Es por esta razón que el cabildo aplicaba por sanciones exclusivamente amonestaciones y reprimendas, en lugar de castigos severos como la pérdida de la plaza. Aún perdiendo el trabajo, los músicos contaban con la posibilidad de volver a recuperarlo sin importar los años que hubieran pasado. En casos contados o con músicos que consideraban de poca monta, cualquier solicitud de reingreso era rechazada definitivamente. La tolerancia del cabildo estaba en relación con la capacidad de cada músico. Quien resaltaba por su virtuosismo podía esperar el perdón de sus faltas.

Por ejemplo, el bajonero Francisco Javier Zerezo era considerado un músico sobresaliente en su instrumento; en contraparte, eran notorias sus inasistencias, deudas, fraudes, vicios y maltratos a su mujer. El cabildo consideró que podía tener remedio su situación y le aumentó el sueldo, le perdonó las deudas que tenía en la clavería y por vía del tesorero, se le mandó hacer el hábito y sobrepelliz que él no podía costear porque sus mesadas se entregaban a su mujer. El músico recibió una última amonestación “con apercibimiento de que sólo se hace esto por caridad y por tiempo de dos meses y haciendo la primera falla que se de por despedido.”<sup>119</sup> Como el hombre siguió con sus desmanes se decidió encerrarlo un mes en la cárcel arzobispal; al salir de ella el cabildo tomó la decisión de despedirlo al saberse que había desafiado con un trabuco al maestro Jerusalem.<sup>120</sup> Tres años después fue nuevamente vuelto a su plaza porque al parecer llevaba una vida tranquila y su calidad como músico seguía siendo sobresaliente y necesaria su

---

<sup>119</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 40, 9 de febrero de 1751, f. 187

<sup>120</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 40, 14 de mayo de 1751, f. 241v; lib. 40, 9 de junio de 1751, f. 2v. El bajonero nuevamente mandó un escrito pidiendo se devuelto a su plaza pero el cabildo no concedió la petición. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 40, 6 de noviembre de 1751, f. 21v

asistencia en la capilla.<sup>121</sup>

Quizá el único remedio para ir domesticando el carácter impulsivo de algunos músicos eran simplemente los años. Cuando se habló el genio altivo de Gregorio Panseco el cabildo llegó a afirmar: “aunque tenga el mal natural, que se dice, los trabajos y los años se lo harán mudar.”<sup>122</sup> Quienes entraban con un espíritu inquieto y agresivo iban tomando conciencia del lugar que les había tocado ocupar en la estructura jerárquica de la catedral. Los que tuvieron una carrera longeva en la capilla vieron cómo su rebeldía chocaba con algo que iba más allá de nombres y apellidos; un cuerpo institucional llamado cabildo, cuyas tradiciones eran losas que pesaban sobre los intentaban salirse del orden establecido. En el transcurso del siglo sólo fueron efímeras luchas contra molinos de viento.

*Injerencias de los arzobispos y virreyes en torno al ejercicio musical en la catedral y los conflictos entre músicos y capitulares*

Es interesante observar el papel que las altas autoridades seculares y religiosas jugaron en torno a la relación entre los músicos y el cabildo. Tanto el virrey como el arzobispo, representaban un recurso adicional cuando los músicos intentaban que sus peticiones fueran avaladas por alguien con mayor autoridad que el cuerpo colegiado. Al entablar contacto con estos personajes, los miembros de la capilla, de alguna manera, saltaban la autoridad de los capitulares tratando de apelar sus decisiones, lo que únicamente se podía ejecutar recurriendo a una figura con poder que no podía recibir una negativa.

Debemos recordar que es una época en que la intromisión del poder temporal en terrenos tocantes a la Iglesia se encontraba en un punto neurálgico.

---

<sup>121</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 42, 5 de julio de 1754, f. 97v

<sup>122</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 45, 8 de agosto de 1761, f. 85

Las dos potestades del monarca español y en consecuencia de sus funcionarios, pretendieron alargar sus raíces hasta los espacios locales de las catedrales novohispanas. El caso más extremo sucedió en 1770 cuando el fiscal de la Audiencia de México, José Antonio Areche, solicitó que las catedrales de México, Puebla, Durango, Michoacán y Oaxaca, le informaran sobre el número de oficios y beneficios (por supuesto los músicos fueron incluidos en el listado), porque conjeturaba que la designación de plazas iba en perjuicio de los ingresos reales. La reacción fue inmediata “ante la posibilidad de que la Corona se reservase el derecho de nombrar los empleos puramente serviciales y domésticos.”<sup>123</sup>

De los casos encontrados se puede deducir que sólo los músicos de reconocida habilidad y prestigio acogieron el auxilio de tan altas autoridades. Por ejemplo, los músicos Mariano Masías y Juan Rodríguez recibieron aumento de salario por petición del arzobispo Alonso Nuñez de Haro y Peralta; este último porque “su particular y muy especial habilidad así en el violín, como en el torolochi, viola y en la música, es muy notoria y que es constante que hace falta en el coro.”<sup>124</sup> Los músicos Domingo María Alasio, Gregorio Pasenco y Joseph Alasio también recibieron el aval del prelado para volver a ocupar sus plazas.<sup>125</sup> En el caso de Alasio, el cabildo atendió la petición que venía respaldada por un obispo foráneo; ya que el músico se amparó bajo el cobijo del obispo electo de Valladolid, Ignacio de la Rocha, para lograr su propósito.<sup>126</sup>

Quienes acudieron directamente al virrey para tratar de solucionar sus problemas fueron Domingo Esteban de la Mota, Joseph Paredes y Gregorio

---

<sup>123</sup> Zahino, *op. cit.*, p. 36

<sup>124</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 41, 21 de julio de 1752, f. 131; lib. 42, 22 de febrero de 1754, f. 75;

<sup>125</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 42, 14 de diciembre de 1753, f. 51; lib. 42, 18 de enero de 1754, f. 63; lib. 51, 14 de junio de 1771, f. 64v-65. Vicente Ramírez por lo menos recibió la atención del arzobispo, cuando la hermana del músico suplicó al prelado que lo volviera a recibir en la capilla. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43, 9 de diciembre de 1757, f. 173

<sup>126</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 53, 17 de enero de 1778, f. 31v

Pansecó. La petición de Joseph Paredes para volver a su plaza en 1782 resulta por demás interesante, debido a la prontitud con que el cabildo resolvió la solicitud de músico; ya que además de considerar su utilidad en la capilla y sobresaliente habilidad en el canto y haberse educado en el Colegio de Infantes:

principalmente consideró los respetos y autoridad del señor virrey [Martín de Mayorga], que por él pedía y a quien nada podía negar atendiéndole como viva imagen del rey y vicepatrono de la iglesia y como a sujeto su bienhechor por los muchos beneficios y favores que le ha debido, y por tanto todos lo señores acordaron que fuese restituido don José Paredes.<sup>127</sup>

Queda claro que la palabra del virrey se tenía que atender y acatar, pero además era necesario hacerlo con rapidez, puesto que en él residía “toda la representación real y por tanto no tolera dilación la ejecución de su precepto o súplica...”<sup>128</sup> En el caso de Pansecó no solo había recibido el espaldarazo del mismo virrey Mayorga para solicitar la devolución de un dinero que, según él, le debían en la Haceduría, también el arzobispo Lorenzana había opinado a favor de la devolución. El cabildo no tuvo más remedio que condescender y otorgó a Pansecó 300 pesos como gratificación o ayuda de costa, a pesar de que en los libros de la contaduría y clavería constaba habersele pagado todo.<sup>129</sup> Domingo Esteban de la Mota interpuso una apelación ante el funcionario para lograr su readmisión a la capilla.<sup>130</sup>

La creencia de que no podía ser negada ninguna pretensión que tuviera el respaldo de figuras de tan reconocido renombre, por lo menos en el papel y a corto plazo, tenía un significado muy claro para los músicos: el poder lograr sus

---

<sup>127</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 55, 12 de marzo de 1782, f. 28. Cuando Pedro Gauthc pretendió entrar a la capilla en las plazas de violín y fagot, el cabildo mencionó “ser este el sujeto de quien había informado el excelentísimo señor virrey con tal expresión que parecía haberse ensimismado por él. Razón porque se debía atender su pedimento.” ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 56, 23 de junio de 1786, f. 35

<sup>128</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 55, 23 de marzo de 1782, f. 29

<sup>129</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 57, 13 de febrero de 1790, f. 46; lib. 57, 18 de febrero de 1790, f. 50

<sup>130</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 46, 13 de enero de 1763, f. 27v



propósitos particulares. Por esa razón se usó como un recurso, si bien no fue recurrente, funcionó como procedimiento. Además, de manera sesgada se retaba la autoridad del cabildo acudiendo a instancias superiores. Al arzobispo nada se le podía negar por su mayor jerarquía respecto a los capitulares, más aún cuando en ocasiones el cuerpo colegiado tenía serias tensiones con el arzobispo, como sucedió en el tiempo del arzobispo Lorenzana.<sup>131</sup> En cuanto al virrey, sus recomendaciones no se pasaban por alto en atención a su investidura y al poder político que representaba en el ámbito temporal y espiritual.

No obstante, la participación del arzobispo o el virrey no se limitó a apoyar las demandas de los músicos, también externaban sus opiniones o peticiones en cuestiones tocantes a la funcionalidad de estos ministros.<sup>132</sup> En 1786, el virrey Bernardo de Gálvez, conde de Gálvez, solicitó que los violinistas Manuel Delgado y Joseph Aldana fueran integrados a la orquesta del Coliseo. La finalidad del virrey se inscribía dentro del pensamiento de los ilustrados cuyo objetivo era lograr una reforma de los espectáculos teatrales que tenían como finalidad educar e ilustrar al pueblo.<sup>133</sup> A pesar de que a los capitulares les parecía “repugnante el servicio de la iglesia con el del teatro”, lo que más pesaba era que ningún músico podía ocuparse fuera de la capilla si no se concedía una licencia especial de mano del arzobispo.<sup>134</sup>

A final de cuentas el arzobispo Haro y Peralta les concedió la licencia para trabajar un año en la mencionada orquesta; pero una vez muerto Gálvez, el cabildo consideró que los músicos debían abandonar ese empleo porque “es una cosa muy mal vista que unos hombres que se ejercitan en tocar a los himnos y salmos del

---

<sup>131</sup> Zahino, *op. cit.*, p. 13

<sup>132</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43, 14 de abril de 1758, f. 209v-210

<sup>133</sup> Sobre la reforma del teatro durante la segunda mitad del siglo XVIII, ver Juan Pedro Viqueira Albán *¿Relajados o reprimidos?*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p.53-131

<sup>134</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 56, 14 de marzo de 1786, fs. 11-11v

coro estén luego tocando jarabe, pan de manteca y otros sones profanos del Coliseo".<sup>135</sup> Posteriormente, en 1790, el virrey Juan Vicente de Güemes Padilla y Horcasitas, conde de Revillagigedo, nuevamente solicitó que Aldana, Delgado, sus dos hijos y Vivián fueran a trabajar al coliseo.<sup>136</sup> La razón más poderosa para que Tollis de la Roca ingresara a la capilla, fue que la esposa del virrey Agustín de Ahumada y Villalón, marqués de la Amarillas, había solicitado que se le tomaran en cuenta, además contaba con el voto del arzobispo.<sup>137</sup> En 1791 fue el propio virrey Güemes quien de manera expresa propuso al maestro de capilla que consideraba idóneo para la capilla, el que a la sazón fue Antonio Juanas.<sup>138</sup>

El arzobispo tenía injerencia en los asuntos de la capilla cuando el propio cabildo le presentaba casos en los cuales solicitaba su opinión y voto para dar una resolución definitiva. Por las manos de prelado pasaban las certificaciones que daban entrada a los músicos a la capilla, como un símbolo de sumisión a quien tenía que dar la última palabra.<sup>139</sup> Nada se podía negar a una autoridad que estaba por encima del propio cabildo, ya que la estructura jerárquica de la sociedad novohispana y de la propia Iglesia así lo exigía.

---

<sup>135</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 56, 17 de octubre de 1787, f. 168

<sup>136</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 57, 27 de marzo de 1790, fs. 60v-61

<sup>137</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43, 24 de septiembre de 1757, f. 155v; lib. 44, 17 de febrero de 1761, f. 298v

<sup>138</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 57, 8 de febrero de 1791, fs. 136v-137

<sup>139</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 55, 4 de febrero de 1785, fs. 212-212v; 10 de febrero de 1785, f. 213; 22 de marzo de 1785, f. 223

## 6. La lucha por los espacios de trabajo

La capital del virreinato más rico del imperio español contaba con una pléyade de individuos que se dedicaban a la práctica de la música: las capillas de indios, la capilla de la catedral, los músicos parroquiales, los músicos militares, los músicos del Coliseo y una serie de músicos aficionados que rondaban las calles en busca de trabajo. Su existencia es síntoma de la importancia de ese oficio dentro de la sociedad novohispana, siempre tan ávida de música para acompañar diferentes actos religiosos y profanos: misas, entierros, procesiones, profesiones, fiestas, serenatas, paseos, peleas de gallos, comedias teatrales, etc. Sin embargo, eran los espacios dedicados al culto, a la caridad y a la enseñanza donde los músicos encontraban mayores posibilidades de ejercer un trabajo bien remunerado.

Una gran cantidad de edificaciones ofrecían la oportunidad de ejercer la práctica de la música religiosa. Entre 1750 y 1772, la división eclesiástica de la ciudad de México consistía de 10 parroquias, cuatro de españoles y seis de indios.<sup>1</sup> Aunque, posterior al edicto del arzobispo Antonio de Lorenzana de 3 de marzo de 1772, la traza parroquial quedó constituida por 14 parroquias con territorios iguales y sin distinción de etnia.<sup>2</sup> Además, la capital contaba con iglesias, colegios, hospitales y conventos de religiosos y religiosas;<sup>3</sup> todos y cada uno con

---

<sup>1</sup> Las parroquias de españoles eran: El Sagrario, Santa Catarina Mártir, Santa Veracruz y San Miguel. Las parroquias de indios era: San José de los Naturales, Santiago Tlatelolco, Santa María la Redonda, San Pablo, San Sebastián y Santa Cruz Acatlán. Celia Maldonado López, *La ciudad de México en el siglo XVII*, México, Departamento de Distrito Federal, 1988, p. 52-56. Teresa Lozano Armendares, *La criminalidad en la ciudad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, p. 23. Guillermo Tovar de Teresa, *La ciudad de los palacios: crónica de un patrimonio perdido*, vol. 2, México, Vuelta, 1991, p. 9-185

<sup>2</sup> Las 14 parroquias eran: el Sagrario, San Miguel, Santa Catarina, Santa Veracruz, San José Santa Ana, Santa Cruz, San Sebastián, Santa María, San Pablo, Santa Cruz Acatlán, Nuestra Señora del Salto del Agua, Santo Tomás la Palma y San Antonio de las Huertas. *Idem*.

<sup>3</sup> *Idem*. Iglesias: Jesús Nazareno, la Concepción, San Pedro y San Pablo, San Lorenzo, Santo Domingo, San Agustín, Jesús María, la Encarnación, la Santísima, Loreto, La Profesa u oratorio de San Felipe Neri, Balvanera, San Diego.

necesidades de música para solemnizar cada uno de los oficios y celebraciones establecidas durante el año litúrgico. ¿Cómo afectó a la vida laboral de la capilla catedralicia la presencia de este cúmulo de músicos tratando de ocuparse en las diversas las actividades culturales de la ciudad de México?

Más que en ningún otro momento de la vida de la capilla de música de la catedral, el periodo que estudiamos es de gran riqueza para entender lo que hemos denominado la lucha y acaparamiento de los espacios de trabajo, que se reducía básicamente a la apropiación mayoritaria de las obvenciones. Durante este periodo se van a generar fuertes conflictos entre la capilla de la catedral y grupos de músicos o capillas establecidas en otros espacios religiosos del clero regular. Bien sea porque sus propios integrantes tenían nexos con ellos o porque esas capillas se apropiaban de su trabajo. Es necesario analizar las implicaciones que tuvieron estas fracturas al interior de la capilla y hacia la autoridad del cabildo, para entender este momento como el resultado de un incipiente intento de libertad laboral que paradójicamente tuvo como seno la Iglesia, pero que presagiaba el fin del amplio predominio musical que estableció la misma durante casi toda la época virreinal.

### *Maestrear a los de la calle*

---

Conventos de Religiosos: San Francisco, Santo Domingo, San Agustín, La Merced, El Carmen, San Diego.

Conventos de Religiosas: la Concepción, Regina Coeli, Jesús María, Balvanera, San José de Gracia, San Bernardo, La Encarnación, Santa Clara, Santa Isabel, San Juan de la Penitencia, Capuchinas, Santa Teresa la Antigua, San Lorenzo, Santa Catarina de Sena, San Jerónimo.

Hospitales: de la Purísima Concepción o de Jesús María, del Amor de Dios, San Lázaro, San Juan de Dios, Real de San José de los Naturales, del Espíritu Santo, San Hipólito, San Antonio, del Divino Salvador, de Betlemitas.

Colegios: San José de los Naturales, Santa Cruz de Tlatelolco, San Juan de Letrán, Santa María de la Caridad, San Pedro y San Pablo, San Ildefonso, Santa María de Todos los Santos, Cristo, San Pablo, San, Ramón, Porta-Coeli, San Miguel o Belén de las Mochas, Universidad.

La catedral de México contaba con celebraciones que por ser puntos culminantes del ciclo litúrgico, como el caso de las Semana Santa, o por estar dedicadas a personajes relevantes del ámbito civil, como las juras y los entierros de los virreyes o las exequias de los reyes, etc., requerían de un trato especial, ya que por tradición de la Iglesia novohispana se habían cumplido siempre a cabalidad. Llenar con música cada rincón del recinto era parte de ese debido lucimiento que ameritaban estos eventos. Por tanto, era común traer a individuos, conocidos comúnmente como “músicos huéspedes”, para dar mayor fuerza vocal e instrumental a la capilla, ya fuera porque la envergadura del evento requería una mayor cantidad de músicos o porque no había los suficientes en el propio grupo para dar debida gala a la ocasión.<sup>4</sup>

El cabildo nunca estuvo en contra de la contratación de estos músicos, aunque desconfiara de la capacidad de los mismos. No obstante, siempre trataba de convocar a los mejores y velaba por tener entre las filas de su capilla a los individuos más capaces de la capital del virreinato. Por ejemplo, si había varias funciones en un mismo día, en la *Tabla de asistencias* se asentaba que el administrador de la capilla “en último lugar, y no habiendo otro recurso, traer[ía] convidados de fuera.”<sup>5</sup> El asentamiento anual del pago a los “músicos huéspedes” que se encuentran en los pocos libros de data del archivo de la catedral, muestran la necesidad de alquilar músicos de la calle para ayudar a la capilla en estos trabajos especiales.<sup>6</sup>

Por el contrario, hemos visto cómo bajo el argumento de que se defraudaba a la fábrica, el cabildo no permitía que los músicos asistieran a funciones fuera de

---

<sup>4</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 54, 30 de marzo de 1779, f. 131; 28 de noviembre de 1780, f. 256; lib. 55, 24 de marzo de 1784; lib. 56, 22 de mayo de 1789, f. 286v; lib. 57, 15 de diciembre de 1789, f. 28; 5 de abril de 1791, fs. 147-147v; 19 de abril de 1791, f. 149v

<sup>5</sup> *Tabla de las asistencias*, op cit., p. 56

<sup>6</sup> ACCMM, *Fábrica Material*, lib. 12, fs. 356-422

la catedral, ni a título personal, ni en tandas, ni mucho menos la capilla en su conjunto.<sup>7</sup> Los capitulares trataron de controlar estas salidas y las ganancias generadas por ellas mediante la creación de figuras de control. Antes de 1758 nadie podía ajustar funciones si no era el maestro de capilla o el músico que estuviera a cargo del libro de las obvenciones, con posterioridad a esta fecha, como ya lo apuntamos, la mencionada facultad correspondió únicamente al administrador o festero. El problema, no obstante, no se pudo remediar porque la cuestión de las obvenciones siguió de todas formas en manos de los propios músicos. El verdadero fondo de la disposición que impedía a los músicos catedralicios el libre quehacer de su trabajo, intentaba que no se violentaran las disposiciones del cabildo y evitar que cada día se pasara por alto la autoridad capitular.

Las causas que llevaron a la reforma de la capilla del año 58, se encuentran entre 1752 y 1755. En este periodo hay dos diferentes escenarios donde se puso especial atención a la forma de realizar las funciones fuera de la Catedral y al reparto de las obvenciones. Por un lado, se hizo patente la usurpación de funciones que hacían diversos músicos conocidos según la jerga de la época como líricos, de la calle, forasteros, volantes o volantones, foráneos y huéspedes. Por el otro, se hicieron patentes las ligas que se generaban entre los músicos de fuera y ciertos miembros de la propia capilla catedralicia. Si bien, estos problemas no eran nuevos porque se habían convertido en parte de las prácticas laborales de los músicos, sí es notorio que el cabildo pusiera mayor atención a los conflictos y detallara con abundancia cada caso.

La primera situación fue puesta de manifiesto por el maestro de capilla Ignacio Jerusalem en una carta del 22 de febrero de 1752. En ella expresaba que el inconveniente de las escasas obvenciones que se obtenían por aquel entonces, se

---

<sup>7</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 41, 1 de febrero de 1752, f. 74v; 22 de febrero de 1752, f. 87v

agudizaba todavía más por el gran número de músicos parroquiales y volantes, de frailes y hasta mulatos que concurrían a las celebraciones que se generaban en la ciudad de México, no solo en las que se oficiaban en los conventos y templos de regulares también en los del clero secular.<sup>8</sup>

En la denuncia que hace Jerusalem se nos muestra un mosaico de diversos individuos profesionales (líricos, parroquiales y frailes), semiprofesionales (volantes), e incluso de aficionados (mulatos e indios) que se dedicaban al ejercicio de la música para obtener algún sustento. Lo intolerable era que el exceso de estos músicos ponía en riesgo los espacios de trabajo y las ganancias que en ellos se generaban. No es extraño entonces que fuera desde el interior de la propia capilla donde resonaran las primeras señales de alarma hacia la sala capitular.

Quienes denunciaban eran generalmente el maestro de capilla y su grupo de incondicionales, debemos recordar que la capilla era un tablado donde se dirimía una lucha entre diversos grupos antagónicos. Esta situación se va a reflejar en el otro escenario del que ya hacíamos mención. Si no se toleraba que un grupo de músicos de la calle allanaran los espacios de la capilla, resultaba aún más grave que los propios músicos catedralicios se juntaran con los de afuera para realizar funciones en iglesias y conventos porque se cometía fraude, incluso no siendo celebraciones de carácter religioso. Por ejemplo, en 1752 se acusaba de que algunos miembros de la capilla se coaligaban con los músicos del Coliseo para asistir a diversas funciones. El cabildo rechazó esta práctica considerando que se timaba en sus obvenciones a los demás miembros de la capilla y prohibió estas asistencias "aún aquellos convites, que ellos llaman políticos y en la realidad son lucrativos".<sup>9</sup> El mismo problema se vio reflejado en otra carta de Jerusalem al cabildo en 1753.

---

<sup>8</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 41, 22 de febrero de 1752, f. 89

<sup>9</sup> La pena que se aplicó para quienes quebrantaran la disposición era de seis pesos. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 41, 22 de febrero de 1752, f. 88

En ella se asentaba que además de estas salidas ilícitas, eran los propios músicos quienes ajustaban las funciones, pues acudían personalmente a las casas donde se encontraban los difuntos a pedir la mitad de la obvención que generalmente solicitaba el maestro de capilla o el encargado del libro de las obvenciones.<sup>10</sup>

Como las multas y sanciones parecían no tener efecto, Jerusalem pidió la intervención del arzobispo para que ratificara el legítimo derecho que la capilla de la catedral tenía sobre las funciones que se efectuaban en la capital del virreinato. En 1754, el maestro pidió que se buscara en el archivo y libros de cabildo las referencias que avalaban este derecho y los expuso al cuerpo colegiado en una carta posterior. El cabildo corroboró el pedimento pues “era debido el mantenerlos en la posesión que piden y auxiliarlos en cuanto fuese posible, pues eran ministros de la Iglesia.”<sup>11</sup> ¿Cuáles fueron los antecedentes histórico-jurídicos de este derecho? Aunque no son todos, presentamos algunos ejemplos que nos permitirán entender la posición de la capilla de la catedral en su intento por frenar las constantes incursiones de capillas foráneas en las celebraciones que se realizaban en los templos de la jurisdicción eclesiástica ordinaria.

A mediados del siglo XVII se presentó un litigio por el aludido derecho debido a que la capilla de música de Jesús Nazareno realizaba funciones en el Sagrario. Cuando se les notificó que no podrían continuar con esta actividad,<sup>12</sup> los músicos de la mencionada capilla y su maestro Antonio de Salazar, que a la postre también sería maestro de capilla de la Catedral, interpusieron una demanda en la Real Audiencia donde solicitaron que se les hiciera saber en cuáles casos podían

---

<sup>10</sup> *Idem*, f. 89-89V

<sup>11</sup> *Idem*

<sup>12</sup> Antonio de Salazar, *Diario de Sucesos Notables*, t. 1, México, Editorial Porrúa, S. A., 1972, p. 253



acudir a realizar funciones dentro de la jurisdicción arzobispal, todo con miras a continuar tocando en el mencionado templo.<sup>13</sup>

En un primer momento la Real Audiencia concedió la razón a Salazar,<sup>14</sup> sin embargo, es probable que los músicos catedralicios y su maestro Juan de Zúñiga y Coronado hayan interpelado, pues el Provisorato, con la confirmación del la Real Audiencia, decidió en auto despachado el 26 de mayo de 1679 que la capilla de Jesús Nazareno pudiera:

cantar en todas las iglesias y conventos de religiosos y religiosas, y hospitales exentos de la jurisdicción ordinaria eclesiástica en todas sus funciones e igualmente en los funerales y entierros que en ellas mismas se hicieren, entendiéndose que en cuanto a estos últimos oficios, después de haberse despedido la cruz de la parroquia.<sup>15</sup>

Por lógica quedaban fuera de la determinación la iglesias subordinadas a la mencionada jurisdicción, con ello se le cerró las puertas del Sagrario a la mencionada capilla.<sup>16</sup> En 1694, el provisor y vicario general del arzobispado de México, Antonio de Aunsivay, quien además era canónigo de la Catedral, volvió a ratificar el auto a pedimento del maestro de capilla.<sup>17</sup>

Posteriormente, en el año de 1697, el maestro de capilla del Colegio de San Juan de Letrán, bachiller Félix Rodríguez de Cervantes, cuestionó el auto suponiendo que se había despachado en un tiempo donde él no estuvo presente y, por lo tanto, “no le dañaba la cosa juzgada.” Nuevamente el Provisorato dio la razón a la capilla de la catedral. No obstante, desde esos últimos años del siglo XVII y durante los primeros cincuenta años del XVIII se formaron una gran cantidad de capillas que naturalmente desconocían la antigua ejecutoria y

---

<sup>13</sup> ACCMM, *Acuerdos de Cabildo*, leg. 4, sf., (1754)

<sup>14</sup> Salazar, *op. cit.*, p. 253

<sup>15</sup> ACCMM, *Acuerdos de Cabildo*, leg. 4, sf., (1754).

<sup>16</sup> Salazar, *op. cit.*, p. 259. Antonio de Salazar afirma que el auto de la Real Audiencia se despacho el 22 de febrero y no el 26 de mayo de 1679.

<sup>17</sup> ACCMM, *Acuerdos de Cabildo*, leg. 4, sf., (1754).

transgredían continuamente el mandato.

Por esta razón Jerusalem solicitaba la ratificación de los decretos arzobispales que resguardaban ese antiguo derecho, ahora por mano del arzobispo Juan Manuel Rubio Salinas. Sustentado en el derecho de “cantar en todas [las funciones] que se hiciesen en las iglesias y monasterios sujetos a la jurisdicción [eclesiástica] ordinaria y aún en los exentos, en los entierros a la hora de entregar el cadáver y antes de separarse la cruz de la parroquia...;”<sup>18</sup> el maestro pretendía que la capilla de la catedral pudiera officiar en todas las iglesias, conventos, colegios y hospitales de la capital, las pertenecientes por supuesto al clero secular, pero también en las del clero regular.

En realidad los miembros de la capilla eran solicitados para las diversas celebraciones y oficios anuales y extraordinarios que se ofrecían en estas instituciones. En las cuentas comprobantes de partida de cargo y data que presentó tanto el rector, José Rangel, como la Real Junta Municipal del Colegio de San Gregorio, entre el 1 de agosto de 1781 y el 31 de junio de 1784, se asienta el nombre de la celebración y los montos devengados por los músicos catedralicios. En funciones de gran envergadura se destacaba además del pago en efectivo, el gasto erogado por la comida y bebida que se ofrecía a los músicos una vez terminado el evento. Por ejemplo, se manifestaban los cien pesos por los tres días de misas solemnes que se efectuaron en acción de gracias debido a la reposición de la imagen de la Virgen de Loreto.<sup>19</sup>

A pesar de que el cabildo sentenció el asunto de la transgresión del derecho de la capilla de la catedral como “materia grave”, la ratificación del arzobispo Rubio Salinas se dio hasta agosto de 1753. En la carta el arzobispo confirmó el edicto de 16 de mayo de 1750 sobre la penas para aquellos que portaran hábitos

---

<sup>18</sup> ACCMM, *Acuerdos de Cabildo*, leg. 4, sf., (1769)

<sup>19</sup> AGN, *Colegios*, exp, 3, 11, 33, s.f., (1781-1784)

clericales sin traer “licencia, órdenes, ni título de beneficio”, y acerca de quitar los mencionados ropajes a los músicos expulsos de la capilla, ya que los utilizaban para trabajar en iglesias y conventos del clero secular, actividad que también fue prohibida en el mencionado escrito.<sup>20</sup>

Es evidente que el antiguo dictamen de la Real Audiencia, así como los decretos arzobispales que actualizaban su resolución, quedaron solamente en un mero intento legal por preservar un status que realmente nunca se cumplió a cabalidad. No solamente porque los músicos incumplían con el mandato, sino porque los propios siervos y siervas de Dios trataban de buscar un resquicio por donde quebrantarlo, a pesar de que el provisor, en ese momento, Francisco Javier Gómez de Cervantes, cuidaba de que las órdenes fueran recibidas y cumplidas por monjas y párrocos para que “no alegase ignorancia.”<sup>21</sup>

Al respecto, en 1754, un año después de la ratificación de Rubio Salinas, la abadesa del convento de Capuchinas, a nombre de su comunidad, realizó un escrito sobre el derecho que tenían para contratar músicos a su arbitrio. Otra vez se mandó observar el auto de 1679, pero esta vez se autorizó la contratación de cualquier capilla para funciones de la jurisdicción arzobispal, siempre y cuando la capilla de la Catedral no pudiera asistir por tener compromisos a la misma hora en otras iglesias o en la misma Catedral, “para que no quedaran deslucidas las otras funciones.”<sup>22</sup>

Resulta imposible saber cuáles fueron las reacciones de los músicos de afuera ante la ratificación del arzobispo Rubio Salinas, ya que no contamos con testimonios directos acerca de lo que pensaron al respecto, no obstante, el hecho de encontrar referencias posteriores sobre ellos en las actas de cabildo demuestra que

---

<sup>20</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 42, 29 de agosto de 1753, f. 10v

<sup>21</sup> ACCMM, *Acuerdos de Cabildo*, leg. 4, sf., (1754)

<sup>22</sup>*Idem.*

cualquier ley escrita en torno a la práctica de la música era letra muerta, después de todo para ellos no había castigos, multas, ni autoridad que los sometiera. La propia libertad del oficio hacía imposible que se les siguiera cualquier juicio, en realidad no estaban cometiendo ninguna ilegalidad en el ámbito civil. Por otro lado, los clérigos regulares habían cobijado a estas capillas y ternos de músicos para que solemnizaran sus propias celebraciones, con lo cual fomentaban su existencia. Así lo exhibió en su carta de 1754 el maestro de capilla Ignacio Jerusalem:

deberían los maestros de otras capillas arreglarse a su deber en el ejercicio de su instituto, con atención a tan serios preceptos y temor a los apercibimientos fulminados contra los transgresores, como de facto proceden a cantar y oficiar en las iglesias y conventos que les está prohibido, prestando a ello su anuencia las preladadas y párrocos, sin respecto a lo ejecutoriado...<sup>23</sup>

La necesidad de música en los conventos para las misas, fiestas y profesiones de monjas, hacía imprescindible la presencia de músicos.<sup>24</sup> Un ejemplo lo encontramos en un documento tardío de 1805, donde se menciona que en la toma de hábito de las religiosas había un exceso en el adorno de los locutorios, los banquetes (comidas, refrescos y chocolates) y “los conciertos de música de instrumentos que hay en los locutorios o rejas, los que terminan en bailes que ejecutan los parientes de la monja que a sido examinada y otros convidados y concurrentes del siglo, permaneciendo las porterías locutorios o rejas abiertos hasta las ocho o nueve de la noche.”<sup>25</sup> Bajo esta perspectiva, los músicos catedralicios u otros de la calle encontraban cabida a pesar de lo expuesto en leyes y reglamentos.

Por último, a esta falta de voluntad de las capillas foráneas para moderar sus continuas intromisiones en funciones prohibidas, se sumaba que al interior de la capilla catedralicia tampoco existía el deseo de acatar las disposiciones del

---

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> Muriel, *La música en las instituciones...*, *op.cit.*; Campos, *op. cit.*

<sup>25</sup> AGN, *Indiferente Virreinal*, vol. 3949, exp. 42, (1805)

cabildo a pesar de órdenes y castigos. La búsqueda de dinero, los lazos de amistad y el deseo velado de transgredir fomentaron las salidas clandestinas y los fraudes a la contaduría.

#### *De la capilla de la Profesa a la capilla de Portillo*

En la ratificación del arzobispo Rubio Salinas emitida en 1753, se mencionaban los nombres de siete músicos que habían sido expulsados de la capilla en agosto de ese mismo año, porque a pesar de reconvenciones y multas, continuaban con sus salidas furtivas para asistir a misas, entierros y fiestas en los conventos de regulares. Los individuos eran Vicente Ramírez, Domingo María Alasio, Juan Tadeo Priego, Baltasar de Salvatierra, Joseph Navarro, Joseph Ángel del Águila y Joaquín Pacheco,<sup>26</sup> todos integraban la capilla antes de que Jerusalem tomara posesión de la dirección del grupo y pertenecían a una facción rival del flamante maestro. En buena medida su expulsión tuvo parte de su origen en la desobediencia que prestaban a la figura del maestro de capilla. Como ejemplo tenemos la negativa de los mencionados músicos a la orden de Jerusalem para que acudiera toda la capilla a solemnizar la función de San Ignacio, “alegando que siempre la habían hecho ellos” y decidían quiénes asistían. En aquella ocasión recibieron una multa de 10 pesos. Posteriormente también se negaron a la orden del canónigo del Villar de que todos los músicos acudieran a la festividad de San Salvador, por lo que ahora la multa fue de 30 pesos y, que “por no pagar dicha multa o por no pedir misericordia”,<sup>27</sup> se habían tomado la “libertad de haber formado una especie de capilla.”

---

<sup>26</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 42, 29 de agosto de 1753, f. 10v. En especial, Salvatierra y del Águila eran quienes organizaban a los catedralicios y a los de fuera para concurrir a las funciones que se ofrecían.

<sup>27</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 46, 18 de mayo de 1764, f. 237v

La referencia que se hace a esta “especie de capilla”, es la primera mención de lo que posteriormente sería la capilla de la Profesa, quien junto a la capilla de Portillo, se convertirían en las principales asociaciones rivales de la capilla de la catedral en su lucha por los espacios de trabajo. La primera organización por lo menos hasta la expulsión de los jesuitas en 1767. Estas capillas, como veremos, resultaron además de una alternativa de trabajo, otra opción para aquellos que no gustaban de la autoridad de cabildo y que no encajaban en el modelo de buen cristiano que el mismo órgano intentaba que adoptaran todos aquellos que trabajaban para la Catedral.

La historia de la capilla de la Profesa es una historia fragmentada que conocemos por referencias asentadas en las actas capitulares. Afortunadamente hemos localizado algunos documentos de la casa Profesa en el Archivo General de la Nación que vienen a complementar la aún escasa información sobre este grupo. Al parecer la capilla de la Profesa se formó a mediados de 1755 y rápidamente adquirió prestigio dentro del ámbito musical de la ciudad de México, así lo escribía el canónigo Jiménez en la sesión del 19 de agosto de aquel año:

...sobre que la dicha capilla de la casa Profesa, iba ya haciendo todas las más funciones que se ofrecían, pues como se habían juntado todos los que se habían despedido de la capilla de esta santa iglesia, lo hacían muy bien y mas barato, y así todos los buscaban, y de esa suerte habían destituido a la capilla de esta santa iglesia que apenas tenía obvenciones...<sup>28</sup>

No es creíble que la formación de esta capilla se ubique en el contexto dentro del conflicto de los jesuitas y el clero secular y los obispos por el asunto de la recolección de los diezmos. En efecto, desde el siglo XVI las órdenes mendicantes se habían negado a pagar la renta decimal. Después de los bochornosos enfrentamientos verbales de 1647 entre el obispo Palafox y los jesuitas; en 1654 se ordenó que el clero regular sufragara la contribución. Nuevamente los jesuitas

---

<sup>28</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 42, 19 de agosto de 1755, f. 187

apelaron y no fue sino hasta 1750 donde se decidió que sólo pagaran una parte del diezmo. Sin embargo para 1766 se obligó a la Compañía a cubrir la totalidad del mismo.<sup>29</sup>

Entonces debe verse la formación de la agrupación musical en las necesidades culturales de la casa Profesa. Aunque la enseñanza musical fue prioritaria en las misiones jesuíticas, se orientó hacia el sector social indígena.<sup>30</sup> En la ciudad de México la enseñanza de música se daba a los indios que asistían al Colegio de San Gregorio. Entre 1715 y 1740, el maestro de música recibía 6 pesos mensuales por esta actividad.<sup>31</sup> Incluso, desde principios del siglo XVII, el recinto albergaba una capilla de músicos indígenas.<sup>32</sup>

En realidad, aunque a la Profesa asistía parte de la población capitalina, su importancia era tal que el sector social más destacado y culto acudía a escuchar los sermones de sus clérigos.<sup>33</sup> Los jesuitas habían convertido este recinto en un foco neurálgico de la fe:

Siempre decorada con joyas, fue famosa por sus sermones y como centro confesional y de jubileo. Era visitada desde la mañana hasta la noche. Y para que la gente estuviera allí con más devoción, nunca faltaba música coral e instrumental.<sup>34</sup>

Por lo tanto también las ganancias eran considerables. Por todas las fiestas que se celebraban a lo largo del año en la casa Profesa, la capilla se embolsaba la nada despreciable suma de 974 pesos. De igual forma, estos músicos también

---

<sup>29</sup> Felipe Castro Gutiérrez. *Movimientos populares en Nueva España: Michoacán, 1766-1767*, México, UNAM, 1990, p. 70-72

<sup>30</sup> Jorge Enrique Salcedo "Las misiones jesuitas en Colombia, las regiones de Casanare y el Meta", en *Un reino en la frontera. Las misiones jesuitas en la América Colonial*, Ecuador, Editorial Abya Yala, 1999, p. 106; José de Rey Fajardo, *Los jesuitas en Venezuela*, Venezuela, Universidad Católica Andrés, 2006, p. 579; Javier Burrieza Sánchez. "Los misioneros en la Monarquía", en *Los jesuitas en España y el mundo hispánico*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2004, p. 183, 198, 206

<sup>31</sup> Raúl H. Torres Medina. *Comer del Aire. Músicos indígenas en el México Colonial (s. XVII-XVIII)*, México, UNAM, Tesis de Maestría, 2004, p. 34

<sup>32</sup> *Idem.* p.22-23. AGN, *Indios*, vol. 9, exp. 20, fs. 11-1; exp. 307, fs. 150bis-150v

<sup>33</sup> Pilar Gonzalbo Aizpuru. *La educación popular de los jesuitas*, México, UIA, 1989, p. 115

<sup>34</sup> Pastor, *op. cit.*, p. 173

generaban ganancias por su ejercicio en otros recintos jesuitas. Por su asistencia anual al Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo obtenían 813 pesos 4 reales y por las del Colegio Real de San Ildefonso 300 pesos. Las congregaciones con sede en los colegios de la Compañía también aportaban efectivo a los músicos. La Congregación de la Purísima 211 pesos, la Congregación de Nuestra Señora de los Dolores 101 pesos 4 reales, la Congregación de la Anunciata 40 pesos y Madre Santísima de la Luz 85 pesos. Todas formaban parte del Colegio de San Pedro y San Pablo. La Congregación del Salvador 442 pesos 4 reales, La Congregación de la Buenamuerte 321 pesos y Santísima Trinidad 261 pesos. Las tres asentadas en la casa Profesa. En total se generaban 3549 pesos 4 reales.<sup>35</sup>

Además de sus buenas artes y sus bajos costos para contratarse, la capilla de la Profesa tenía un sistema para hacerse de funciones que resultaba poco ortodoxo, pero era eficiente en esta lucha por la apropiación de las celebraciones y sus obvenciones. La cuestión se expresaba en los siguientes términos:

...usurpan todas cuantas funciones de entierros, profesiones de religiosas y demás que se ofrece en esta corte, metiéndose para ello en las casas que necesitan de capilla con esquelas y empeños superiores, aún antes de que los enfermos fallezcan...<sup>36</sup>

Bajo este contexto, el decreto del arzobispo que impedía a los músicos de la catedral salir sin permiso a realizar funciones y otorgaba a los catedralicios la exclusividad para cantar en los conventos de regulares, había tenido efecto en un principio. Tanto los músicos del magno recinto continuaban con sus salidas furtivas, como ahora los músicos de la Profesa se entrometían en las funciones reservadas a los primeros.

Aún así, el cabildo dejó las cosas como estaban pues se pensó que el asunto no era de su incumbencia y que aplicar cualquier sanción podría “resultar [en]

---

<sup>35</sup> AGN, *Indiferentes Virreinal*, caja. 5619, exp. 8, s/f

<sup>36</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 49, 24 de septiembre de 1768, f. 138



mayor perjuicio a esta capilla, pues si se apuraban, podían despedirse y aumentar la de la casa Profesa.” El temor del cabildo sobre la fuga de músicos talentosos era que decayera el nivel de excelencia de la música generada por los integrantes de su capilla. Mantener el prestigio musical de la capilla y, por ende, del culto, es un reflejo de la recontratación de músicos que habían sido echados de la catedral aún por las peores faltas.

Un ejemplo de esta situación que el cabildo seguramente toleraba más por necesidad que por gusto, lo encontramos en Baltasar de Salvatierra, quien era considerado como uno de los músicos sobresalientes de la capilla. Fue removido del grupo en 1753 acusado de realizar continuas zangonautlas.<sup>37</sup> En 1757 pretendió volver a su plaza y, aunque en un principio se le negó porque fue acusado de ser uno de los fundadores de la capilla de la Profesa, el cabildo terminó por aceptarlo gracias a su “aptitud y proporción de voces para el servicio de la capilla”.<sup>38</sup> Sin embargo, debido un altercado con los claveros volvió a ser despedido en 1760.<sup>39</sup>

Las salidas de los músicos fueron toleradas durante cuatro años, hasta que los descatos se hicieron tan comunes que el cabildo intentó remediar la situación dejando que asistieran a funciones de afuera con la capilla de la Profesa, pero exclusivamente con la licencia expresa del cuerpo capitular. Se impusieron castigos y hasta la pérdida de la plaza a quienes no obedecieran la disposición. También se

---

<sup>37</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 42, 28 de agosto de 1753, f. 10v

<sup>38</sup> El cabildo cedió porque a pesar de “haber estado este sujeto varias ocasiones en el coro y que por su desarreglada vida, vicios y malas costumbres se le ha despedido; que es cierto que en el instrumento de bajón es muy apto y mejor que ninguno de los que hay en el coro.” ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43, 20 de mayo de 1757, f. 115; 12 de agosto de 1757, fs. 146v-147; 26 de septiembre de 1757, f. 151v; 4 de noviembre de 1757, f. 164; 15 de noviembre de 1757, f. 166. Otro de los fundadores visibles había sido el bachiller Vicente Ramírez que “era uno de los despedidos cuando se formó la capilla de la Profesa, por haberse unido con los que la formaron, pero que en lo demás era cierto que era un buen ministro y buen sacerdote...” ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43, 9 de diciembre de 1757, f. 173

<sup>39</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 44, 29 de agosto de 1760, f. 201v. Otros casos de reingreso a pesar de haber sido expulsados de la capilla, en ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 46, 20 de septiembre de 1763, f. 142v-143

nombró un comisario de entre los capitulares encargado de vigilar el buen cumplimiento del mandato.<sup>40</sup>

Al año siguiente, en 1758, la situación se tornó aún más problemática, porque a la cuestión de las salida ilícitas, se añadió que la capilla de la catedral se encontraba sumida en un periodo de anarquía, a tal grado que muchos se negaban a contratarla porque como cada quien ajustaba las funciones a su arbitrio, no siempre cumplían con lo acordado, el trabajo se realizaba de forma mediocre y sin toda la dotación músicos. Por esta razón, los feligreses acudían a otras capillas “con justa razón, porque aunque no tengan tanta copia de voces e instrumentos las encuentran con más formalidad en sus tratos.”<sup>41</sup>

La desunión fue ocasionada por la irritabilidad de los años 1758-59, pues muchos músicos se encontraban descontentos porque Francisco Selma y Joseph Pociello, recién contratados de España, se llevaban la mayor parte en la distribución de las obvenciones, lo que originó el desacato de la capilla a través de sus reiteradas alianzas con los músicos de la calle. Todo ello favoreció el rápido asenso de la capilla de la Profesa.

En cierto momento el problema llegó a rebasar la autoridad del cabildo, pues los músicos por iniciativa propia invitaban a los expulsos de la capilla de la catedral para que los acompañaran en sus funciones y compartían con ellos parte de sus obvenciones. Así lo asentó el chantre Ignacio Cevallos en su escrito del mencionado año al hablar del problema del reparto de estos recursos:

Este desorden ha provenido de que todos los individuos de la capilla, y otros que son fuera de ella, ajustan funciones, reciben dinero de las partes, dan o no recibo y

---

<sup>40</sup> El sobresalto del cabildo se suscito a raíz del día de la fiesta de San Ignacio en la Profesa, ya que entre los músicos infractores estaban Joseph Pisioni, Juan Alvarez y Francisco Selma, quienes eran de los mejores de la capilla. Este último, estaba recién llegado de España y su traslado y contratación había costado mucho dinero. Esta situación movió a los capitulares a poner cierto remedio al asunto, como consecuencia se nombró como comisario al canónigo Jiménez. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43, 9 de agosto de 1757, f. 141v

<sup>41</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 43, 17 de mayo de 1758, f. 222

entregan al administrador, que corre con el libro, lo que se les antoja. Al arbitrio de estos está llevar a los músicos que quieren y traer de afuera los que se les antojan, a los cuales ajustan por un tanto, y con este pretexto, tanto menos entregan al administrador. No solo ajustan funciones de la capilla los sujetos de ella, sino es los que no lo son como el padre Santos, Portillo, el francés Águila y algún otro, y estos ante todas cosas capitulan que los han de llevar a ellos, por lo que tiene parte en la distribución, a más de aquello que pueden ocultar, de lo que han recibido de las partes...”<sup>42</sup>

Las constituciones de la capilla, también conocidas según vimos, como *Tabla de las asistencias de la capilla*, fueron la respuesta del cabildo para resolver las problemáticas que los músicos habían generado en su disputa por el control de las obvenciones. Se trató de evitar a toda costa la comunicación de los sujetos de la capilla con los músicos de fuera, sobre todo con Antonio Portillo y Juan Bautista del Águila (conocido como el francés o el guadalajareño). Con la creación de la figura del administrador, los capitulares cerraron legalmente la puerta a cualquier intento de salida del magno recinto, al asentar que no podía “ningún músico asistir a función fuera de la Iglesia, sino es corriendo por su mano, y siendo por él señalado.”<sup>43</sup> Además, en las constituciones de la capilla se estableció claramente que no se podía introducir a funciones de la Catedral a quienes hubieran sido despedidos.<sup>44</sup>

También se aplicaron multas más fuertes con el fin de disuadir a quienes de manera reiterada infringían el mandato.<sup>45</sup> De igual manera se hizo un intento, por

---

<sup>42</sup> *Idem*

<sup>43</sup> *Tabla de las asistencias, op cit.*, p. 55

<sup>44</sup> *Idem*. p. 56

<sup>45</sup> En mayo de 1760 se aplicó una pena de 50 pesos a los músicos Ignacio Pedroza, Mariano Masías, Nicolás Gil de la Torre, Juan Rodríguez Antonio Mendoza, Pedro Brizuela y Joseph Pardo del Lago por haber asistido a unas honras fúnebres a Santo Domingo con algunos músicos foráneos. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 44, 10 de mayo de 1760, f. 150v-151; 19 de febrero de 1760, fs. 107v-108. En 1768, los propios músicos llegaron al acuerdo de sancionar con 8 pesos a los músicos que concurrían a funciones con otras capillas y con 25 pesos a quienes ajustaran funciones y concurrieran con otra capilla que no fuera la de Catedral. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 49, 6 de diciembre de 1768, f. 186

demás fallido, de romper los nexos entre los músicos de la catedral y los músicos de la calle. En 1759, el contador bachiller Juan Joseph de Mier, informó que el aparente cumplimiento de las constituciones se había roto por mano del propio administrador Joseph Pisoni, al introducir en las funciones de la capilla al mencionado Portillo. Inclusive, se acusaba al músico de irregularidades en la entrega de recibos y en la distribución del dinero recaudado.<sup>46</sup>

En 1760, el nuevo administrador, Gabriel Francisco de Aguilar, escribía que en los descatos también incurrián otros servidores de la catedral ajenos a la capilla. Afirmaba que los acólitos, libreros y asistentes de coro acudían en nombre de ella a realizar funciones e inclusive las ajustaban. En realidad, gente de la propia catedral como el bachiller Vicente Santos y Pallares y de fuera como Antonio Portillo, mentían a los feligreses haciéndoles creer que sus funciones serían solemnizadas por la capilla catedralicia cuando simplemente iban estos empleados del recinto acompañados por un puñado de músicos de la calle.<sup>47</sup> En realidad los fieles caían en el engaño esperanzados en que sus celebraciones serían solemnizadas por los músicos de la catedral, esto nos da una idea del lustre social que le impregnaba a la función el solo hecho de que participaran los catedralicios.

En la misma sesión donde se presentó el informe del administrador, el chantre Ignacio Cevallos declaró que la capilla de la Profesa se encontraba en decadencia, suponemos que esta afirmación probablemente se hizo más por oídas que por una verdadera certeza. Prueba de ello, es que entre sus filas destacaba el mejor violinista de la ciudad de México: Gregorio Panseco, quien además de maestrear a la capilla de la Profesa también contaba con el mismo cargo en la

---

<sup>46</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 44, 9 de octubre de 1759, f. 62v

<sup>47</sup> El chantre Ignacio Cevallos puso por ejemplo "el entierro de la mujer de don Juan García Trujillo, que el mismo cura Rocha, vino a ver a su señoría, sobre que lo había engañado, diciendo que iba la capilla de esta santa iglesia y no fueron más que los dichos, con el arte de ponerlos por delante como parapeto..." ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 44, 19 de febrero de 1760, fs. 107v-108

orquesta del Coliseo.<sup>48</sup> Incluso, contaban con algunos buenos músicos que habían pertenecido a la Catedral.<sup>49</sup>

Hasta ese momento Antonio Portillo había permanecido como músico volante con una gran capacidad de convocatoria para aglutinar tanto a músicos de la catedral como a músicos de la calle, convirtiéndose en una especie de gran orquestador. Así lo reconocía el cabildo en 1759:

que es notorio y constante que la capilla está perdida y que ya todos ajustan funciones, y concurren a ellas solamente los que quieren los que ajustan; que en esto el principal es Portillo, pues se ha constituido capataz de todas las capillas de México, y a todas las manda y las une cuando quiere, y así se ve que en las funciones hay de todos, lo que está tan expresamente prohibido en las constituciones, de que por ninguna causa ni motivo se junten los músicos de esta Santa Iglesia con los de otras partes; que también el francés Águila, que tiene un trozo de líricos, compone sus funciones con ellos y los de esta Santa Iglesia.<sup>50</sup>

Para 1762, Portillo había logrado constituir, junto con Baltasar de Salvatierra, una capilla en toda forma.<sup>51</sup> Se dedicaban a cantar en todo tipo de funciones: fúnebres, profesiones, misas solemnes, etc., “en consorcio de varios instrumentistas, y de las voces que eran necesarias según las calidad de las funciones, a los cuales dirigía de suerte que con ellos formaba una capilla de música.”<sup>52</sup>

Tanto la capilla de la Profesa como la capilla de Portillo consolidaron su presencia en la escena musical de la ciudad de México, debido a que contaban con una organización más o menos estable que les permitía mantenerse cohesionadas para tener una presencia efectiva en las diversas solemnidades que requerían el uso de música (profesiones, misas, entierros, etc). Sus propias características

---

<sup>48</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 45, 7 de abril de 1761, f. 22v; 5 de mayo de 1761, f. 37v-38, 8 de agosto de 1761, fs. 85-86; lib. 46, 20 de septiembre de 1763, f. 142v

<sup>49</sup> AGN, *Contribuciones directas*, sf.

<sup>50</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 44, 9 de octubre de 1759, f. 63

<sup>51</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 45, 2 de marzo de 1762, f. 169

<sup>52</sup> AGN, *Universidad*, vol. 24, exp. 156, f. 207v-208, (1768)

internas las hacían más versátiles que la capilla de la catedral. Como hemos visto, sus integrantes no tenían el menor remordimiento al mentir con tal de lograr sus propósitos. Estos grupos resultaban una alternativa porque se daba cabida a todo tipo de músicos, lo que les imprimía un carácter especial donde se podía ser compañero de trabajo de cualquier persona y laborar en cualquier parte, aspectos que al parecer no gustaban a los capitulares. En efecto, ambas organizaciones mantenían entre sus filas músicos de diversas condiciones étnicas: españoles, mulatos, mestizos, criollos e indios. Eran músicos que lo mismo trabajaban en el Coliseo o en las parroquias. Incluso había uno que otro sacerdote como el caso de Vicente Ramírez y Vicente Santos y Pallares.

Por ejemplo, se afirmaba que la capilla de la casa Profesa estaba “compuesta de varios expulsos de esta Santa Iglesia, y con otros del Coliseo, chinos y mulatos...”<sup>53</sup> En el caso de la capilla de Portillo había gente de “diversos colores”, pues estaba integrada “con cuantos músicos hay en esta ciudad, buenos y malos, blancos y negros; todos independientes del coro de Catedral...”<sup>54</sup> Este crisol étnico cuya estructura se encontraba desligada del control capitular, brindaba una clara autonomía para trabajar en diversos lugares de la capital del virreinato, ya que no había la exclusividad a la que el cabildo sometía a sus músicos, aun cuando los miembros de la Profesa estuvieran bajo la tutela de los Jesuitas y tuvieran en ocasiones problemas con sus propios benefactores.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 49, 24 de septiembre de 1768, f. 138-139

<sup>54</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 51, 1 de febrero de 1772, f. 163v; ACCMM, *Acuerdos de Cabildo*, leg. 4, sf. (1769)

<sup>55</sup> En carta del 2 de enero de 1766, un fraile llamado Miguel escribió una carta al padre Martín María Montejano en donde le hacía mención de las faltas en que habían incurrido los músicos de la propia casa Profesa en ciertas funciones, afirmaba el clérigo: “Los músicos se portaron malísimamente vinieron solo 4 voces y ni Portillo ni Baltasar asistieron a la misa; y por la tarde en la salve solo hubo 4 músicos y el organista, y también faltó Portillo, aviso para que no me lo vayan a engañar.” AGN, *Contribuciones Directas*, s.c., s.f.

Esta pluralidad étnica tiene que ver con la política eclesiástica jesuita de apertura a todos los sectores sociales. La educación, la predicación, las misiones y la catequesis tenían como fundamento mantener el orden social. Pilar Gonzalbo sostiene que para los jesuitas “la trascendencia del orden social se imponía como un sistema providencialmente organizado para el bien espiritual de las criaturas”.<sup>56</sup> Una sociedad diversa pero jerarquizada bajo la tutela de la oligarquía novohispana. Bajo esta perspectiva la capilla se conformaban por diversos sectores de la población capitalina.

La estructura de la capilla también muestra diferencias de fondo entre jesuitas y el clero secular. El plan de los discípulos de san Ignacio no seguía la tradición de separación étnica que se practicaba en la capilla catedralicia; la cual sólo aceptaba a españoles, criollos y, de manera excepcional, indios principales. Ese mismo modelo fue adoptado en otras organizaciones musicales como la capilla de la Colegiata de Guadalupe. En sus constituciones se especificaba con claridad “que si alguno de los [músicos] de (...) número asignado falleciere o desertare, no pueda ocupar su lugar otro que no sea español o indio puro”.<sup>57</sup> Al parecer los jesuitas estaban más preocupados por el producto sonoro de sus músicos que por su origen racial. En una época donde efectivamente los límites del color se rompían constantemente.

Por otro lado, tanto la capilla de la Profesa como la de Portillo tenían formalidad en su trato y vestimenta. En 1772, el chantre Joaquín Barrientos Lomelín afirmaba que contrario a la capilla de la catedral cuyos músicos solo iban con capote, los de Portillo acudían con hábitos y peluca.<sup>58</sup> Habían generado lazos de amistad y comunicación cuyo reflejo se notaba en el nivel de convocatoria para

---

<sup>56</sup> Gonzalbo, *op. cit.*, p. 141; Pastor, *op. cit.*, p. 167-168

<sup>57</sup> Archivo de la Colegiata de Guadalupe, *Actas de cabildo*

<sup>58</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 51, 1 de febrero de 1772, f. 163v

asistir a funciones y generarse más recursos. Incluso, la capilla de la Profesa contaba con sus propias constituciones.<sup>59</sup>

Por otra parte, disfrutaban del respaldo de personas con presencia dentro de la sociedad novohispana. Al parecer, la capilla de Portillo se encontraba cobijada por personas distinguidas de la ciudad, debido a las buenas artes del músico en el roce social: “por su introducción aún con personas de mayor respeto, de quienes se vale para todas las funciones y entierros de que puédesse seguirsele utilidad...”<sup>60</sup> Por su parte, la relación que la Compañía de Jesús había tejido con la élite novohispana, aseguraba a los miembros de la capilla de la Profesa un vínculo laboral con las personas distinguidas que acudían al recinto.

A pesar de que el programa jesuítico contemplaba a todos los miembros de la sociedad novohispana, su objetivo preferencial eran los grupos dominantes.<sup>61</sup>

Como afirma María Alba Pastor:

Siendo en el de los jesuitas el cuerpo de religiosos que se ubicaba como representantes y defensor de los intereses de la oligarquía criolla, esta le otorgó su apoyo económico en bienes inmuebles y capital líquido.<sup>62</sup>

La protección de los jesuitas traía consigo otros dividendos. Así, en abril de 1766, el juez provisor dio cuenta del abuso en que incurrían, según sus propios términos, una serie de zánganos, monigotes y ociosos, “unos casados, otros baratilleros de profesión y todos generalmente sobrantes en la república”, además

---

<sup>59</sup> Cuando se acusó a Vicente Santos Pallares de ser uno de los fundadores de la mencionada Capilla, el arcedebán manifestó que Santos había dado “las ordenanzas para el gobierno de la capilla de la Profesa; que el solicitó, con grave quebranto de la de esta santa iglesia, todas cuantas obvencones, aún haciendo baja y disponiendo el modo de su distribución y hasta dispuso el modo del toque de campanas.” ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 46, 18 de mayo de 1764, f. 237v

<sup>60</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 49, 6 de diciembre de 1768, f. 187v

\* Prima tonsura: El primero de los grados clericales, el cual se confiere por mano del obispo, como disposición y preparación para recibir el sacramento del orden, cuya ceremonia se ejecuta cortando un poco de pelo.

<sup>61</sup> Gonzalbo, *op. cit.*, p. 140-143

<sup>62</sup> Pastor, *op. cit.*, p. 171



de los acólitos de los conventos y los músicos de Portillo, que sin haber hecho la prima tonsura,\* acudían regularmente a diversos entierros con hábitos clericales. Para poner remedio a este abuso expidió un edicto donde prohibió el uso de tales vestiduras a todos los mencionados individuos.<sup>63</sup> Sin embargo, el procurador del Colegio de San Pedro y San Pablo, el padre jesuita Martín María Montejano, quien también fungía como una especie de regente de la capilla de la Profesa, abogó para que sus músicos pudieran usar los hábitos alegando que las funciones religiosas requerían de formalidad en el porte.<sup>64</sup>

Que Montejano cubriera las espaldas de sus músicos no es un hecho gratuito, la capilla, aunque con tropiezos, había servido bien a los jesuitas y contaba con buen prestigio en el circuito de templos y conventos de la capital del virreinato. Aunque lo más importante en la carta del jesuita, era que se hiciera mención de Portillo como parte del grupo, este factor determinó la posterior forma en que se daría la lucha por los espacios de trabajo. En efecto, entre 1762 y 1763 se hablaba de la capilla de la Profesa y la de Portillo como dos entes separados, sin embargo, entre 1765 y 1766 probablemente hubo una fusión de las mismas, ya que Portillo y Salvatierra aparecían en la nómina de la Profesa de este último año; el primero como maestro de capilla. Con este puesto en sus manos el músico tomó el control absoluto del grupo, por ejemplo sobre las condiciones de ingreso de los músicos. Cuando Simón de Rueda se incorporó a la capilla realizó un convenio para cederle una parte de sus obvenciones a Portillo. Posteriormente, éste empezó a tomar 5 pesos sin consentimiento del propio Rueda.<sup>65</sup> Más adelante veremos quién es Portillo y de qué manera influyó en la lucha por los espacios de trabajo.

---

<sup>63</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib.47, 26 de abril de 1766, f. 241-241v; ACCMM, 30 de abril de 1766, f. 243v

<sup>64</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 47, 9 de mayo de 1766, f. 244v

<sup>65</sup> AGN, *Indiferente Virreinal*, vol. 3969, exp. 25, (1766)

No obstante, la fusión de ambas capillas bajo la protección de la Compañía tuvo corta vida. En 1766, la monarquía regalista española encabezada por Carlos III, encontró el pretexto para expulsar a los miembros de la compañía de Jesús de todos los territorios que conformaban su vasto imperio. Se les acusó de haber azuzado a la gente durante el motín de Esquilache y se les obligó a salir de España en abril de 1767. Sin embargo, el verdadero motivo del destierro de los jesuitas fue que atentaban contra el proyecto absolutista, mediante “una organización que preconizaba la licitud de resistir al poder real y defendía la intervención directa de la Curia papal en las Iglesias nacionales.”<sup>66</sup> Francisco Sánchez-Blanco explica que:

El poder social e ideológico de los jesuitas despertaba envidias y rencores círculos influyentes de la Iglesia y de la sociedad civil. La misma monarquía temía que, sobre todo en las colonias, crearan una especie de estado dentro del estado que resistiera a cualquier autoridad subalterna del rey. Romper la resistencia de ese grupo significaba, además, allanar el campo para controlar las restantes órdenes.<sup>67</sup>

En Nueva España la orden de expulsión fue ejecutada en junio de 1767 y alrededor de 400 jesuitas fueron exiliados, lo que según algunos investigadores, originó una serie de revueltas que fueron doblegadas con singular violencia por mano del visitador José de Gálvez.<sup>68</sup> La salida de los miembros de la Compañía fue un acontecimiento determinante en el posterior conflicto que se suscitó cuando Portillo intentó que su capilla fuera arropada por la Universidad.

---

<sup>66</sup> Francisco Sánchez-Blanco. *El absolutismo y las luces en el reinado de Carlos III*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2002, p. 63. Entre los motivos de la expulsión encontramos: su la enseñanza del probabilismo y el laxismo en sus aulas, su apego a las ideas regicidas, su poder ideológico a través de la educación, su enorme acumulación de riquezas y propiedades, su disensión con otras órdenes de regulares como los agustinos, su apego a la doctrina sobre la soberanía del pueblo. *Idem.* p. 61-66

<sup>67</sup> *Idem.* p. 63

<sup>68</sup> Enrique Florescano y Margarita Menegus. “La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico (1750-1808), en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2007, p. 369. Felipe Castro afirma que no hay argumentos para sostener que los movimientos populares de 1767 tuvieran como sustento “el amor de los novohispanos hacia los religiosos de la Compañía y la espontanea indignación ante las arbitrariedades de la monarquía.” Piensa que ni siquiera fueron una fuente de inspiración para las revueltas. Felipe Castro Gutiérrez. *Nueva ley y nuevo rey. Reformas borbónicas y rebelión popular en Nueva España*, México, El Colegio de Michoacán/UNAM, 1996, p. 234-236

### *La Real Universidad en pugna*

Entre 1760 y 1768 no se encuentra ningún cambio significativo en las relaciones de los músicos de la catedral con los músicos de fuera. El escenario donde se ejecutaban las salidas furtivas y las asociaciones ilegítimas entre las capillas, pero sobre todo el acaparamiento de las funciones por parte de las huestes de Portillo, continuaron siendo moneda corriente del quehacer laboral. Así lo asentó en una especie de resumen el administrador de la capilla del año de 1768, Juan Bautista del Águila, ese mismo músico, quien junto con Portillo y Salvatierra, había sido el principal motor de los ajustes de funciones con los músicos de la Catedral. Ahora, nuevamente al servicio de la magna institución, se mostraba como acérrimo rival del segundo y arremetió en su contra al grado de pedir al cabildo la extinción de la capilla de su ex compañero, a la que consideraba ilegítima porque, supuestamente, carecía de las respectivas licencias. El cabildo nuevamente no hizo nada al respecto y se limitó a turnar el asunto al chantre Juan Ignacio de la Rocha para que presentara un informe.<sup>69</sup>

¿Pero quien era este Antonio Portillo, individuo que por su poder de convocatoria, aunque, según sus detractores, no de muy buenas luces en la música, se convertiría durante la década de los 60' y parte de los 70' en un continuo dolor de cabeza para el cabildo? De Antonio Rafael Portillo y Segura se decía que no había músico "más sutil, más astuto, ni menos avisado, ni malicioso, ni tampoco más amparado, favorecido, protegido y valentonado..."<sup>70</sup> No se podía negar su capacidad de liderazgo y sus dones para acogerse con diferentes individuos que lo apoyaban. Desde sus años en el Colegio de Infantes tuvo muchos problemas de disciplina, cuando egresó de la institución el 14 enero de 1746 para ocupar una

---

<sup>69</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 49, 24 de septiembre de 1768, f. 138-139

<sup>70</sup> ACCMM, *Acuerdos de Cabildo*, leg. 4, sf. (1769)

plaza de cantante prometió enmendarse de todos sus malos hábitos;<sup>71</sup> lo que no cumplió porque fue echado de la Catedral y pasó a ocupar un lugar en la capilla de la Catedral de Puebla. En 1749, bajo el amparo del obispo angelopolitano, solicitó su reingreso en la catedral de México protestando arrepentimiento, enmienda y arreglo de sus costumbres.<sup>72</sup>

A pesar de que le fue devuelta su plaza, en 1754 fue separado definitivamente de la capilla por haber robado cinco pesos de la clavería, además en el cabildo se sabía de “las muchas y frecuentes estafas que había hecho; y aun varias a nombre de algunos señores capitulares, de quienes en los estrados hablaba con infamia y a todos arremedaba; y que en todo México estaba conocido por un público estafador y tramposo.” No sólo se le separó de la capilla, también se le prohibió la entrada a la clavería, a la sacristía, al colegio y cualquier otra oficina de la Catedral, a la cual solamente podría acudir a escuchar misa.<sup>73</sup> Antonio Portillo fue uno entre ese puñado de individuos que a pesar de haber sido criado en el seno de la Iglesia, vía el Colegio de Infantes, nunca pudo someterse a las normas que el cabildo implementaba para el mejor manejo de sus subordinados. Una vez fuera de la Catedral, Portillo empezaría su competencia por la apropiación de los espacios de trabajo. El ejemplo más contundente fue el mencionado pleito por la Universidad.

---

<sup>71</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 47, 14 de enero de 1746, f. 30

<sup>72</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 39, de septiembre de 1749, f. 504-504v El cabildo resolvió que regresara a Puebla durante un periodo de cuatro meses y que una vez pasado ese tiempo volviera a pedir su reingreso. El músico solicitó que su destierro fuera en algún convento de recolección de la Capital, “respecto a que en la ciudad de la Puebla no tiene providencia alguna para mantenerse, en cuyo supuesto no puede creer a la benignidad de este venerable cabildo quiera dar motivo a que un ministro de esta Santa Iglesia mendigue en ciudad extraña. El cabildo por supuesto no aceptó. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 40, 19 de septiembre de 1749, f. 1v

<sup>73</sup> La ira del cabildo llegó a tal extremo que se resolvió no aceptar escritos posteriores a Portillo. También se prohibió a los capitulares avalar cualquier pretensión de reingreso del músico a la capilla so pena de ser multados por el atrevimiento. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 42, 17 de agosto de 1754, fs. 105v-106.

### *De pleito casero a conflicto institucional*

El 14 de noviembre de 1768 en el Claustro o junta constituida por el rector, consiliarios, doctores y maestros graduados de la Real Universidad, se leyó una carta de Antonio Rafael del Portillo donde solicitaba que su capilla pasara a ser la de la Universidad y él su maestro. El músico también pidió la confirmación del soberano para que él y los individuos que conformarían la capilla de música de la magna institución educativa, recibieran el título de capilla real con las prerrogativas de tal investidura y el libre acceso a las funciones en que se les requiriese. En palabras de músico se exponía de la siguiente manera:

que yo y los instrumentistas y voces que eligiere y sean de mi satisfacción asistan y sirvan todas las funciones de esta real universidad, dándosele a congreso o conjunto de individuos el nombramiento o título de capilla de dicha real universidad y a mí el de maestro de ella y en caso de que así se digne determinarlo se de cuenta a su majestad, que dios guarde, con el informe que corresponde para que se sirva conceder su real confirmación, y en su consecuencia pueda gozar y goce dicha capilla, como que su majestad es el patrón de dicha universidad, y por esto haber de ser capilla real, todos los privilegios, honores y excepciones y prerrogativas, que logra y tiene la real capilla de Madrid y consiguientemente pueda asistir y hacer funciones en cualesquiera iglesias o conventos, así del ordinario como las exentas, dentro o fuera de esta ciudad, sin que se le pueda poner el menor embarazo por ningún prelado, comunidad o persona alguna de cualquier dignidad o jerarquía que sea.<sup>74</sup>

El Claustro accedió a las peticiones de Antonio Portillo,<sup>75</sup> aunque no todos sus miembros estuvieron de acuerdo con las condiciones que pretendía el músico.<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> AGN, *Universidad*, vol. 24, exp. 156, f. 207v-208, (1768)

<sup>75</sup> ACCMM, *Acuerdos de Cabildo*, leg. 4, sf. (1768). Portillo expuso que esa misma prerrogativa se le había otorgado en 1755 a la capilla del convento de Capuchinas. *Reales Cédulas de la Real y Pontificia Universidad de México. De 1551 a 1810*, México, Imprenta Universitaria, 1946, p. 225-226. El manuscrito original se encuentra en AGN, *Universidad*, vol. 24, fs. 207v-209; 266v-267, (1769)

<sup>76</sup> Alguien opinó que era un exceso tener una capilla propia, otro supuso que se daría a entender que la universidad tenía muchas fiestas, lo que podría tomarse a mal en la corte de Madrid. Algunos estuvieron de acuerdo pero con condiciones: conservar su título con base en la calidad de su trabajo o no darle exclusividad para las funciones de la Universidad, ni salario pagado por la misma. AGN, *Universidad*, vol. 24, exp. 156, f. 208v, (1768)

Aún así, en tanto llegaba el nombramiento oficial de manos del rey, se le dio título de interino para las funciones asentadas en los estatutos de la Institución, con excepción de la fiesta de Santa Catalina, en la que el rector tenía manos libres para contratar a los músicos que quisiere.

Aunque la misiva del músico al claustro universitario había sido mandada en noviembre de 1768, desde marzo de ese mismo año Portillo firmaba los recibos de pago de Hospital Real de Naturales como maestro de música de la Universidad y de la parroquia de San Miguel. Esto pone en evidencia que el músico tenía las puertas abiertas para solemnizar las funciones de la magna institución educativa.<sup>77</sup> Contaba con la protección del rector, “cuya familia lo sostiene en la parroquia de San Miguel, Hospital Real y por el público empeño que por el toma una persona distinguida.”<sup>78</sup> Gracias a esta posición, la capilla de Portillo tuvo la oportunidad de hacer música bajo el amparo de la Universidad y con la anuencia de los rectores al menos por 21 años, aún sin contar con la licencia del rey.

La pretensión de Portillo se presentó como consecuencia de la orfandad en la que habían quedado sus músicos debido a que la casa Profesa había cerrado sus puertas a raíz de la salida de los jesuitas de la Nueva España el año anterior, aunque en su misiva afirmaba que el motivo de su petición era que sus músicos se hallaban con algunas urgencias y él con una madre enferma y de dad avanzada y una familia numerosa.<sup>79</sup> El 26 del mismo mes, el Claustro universitario, a través de

---

<sup>77</sup> Los recibos amparaban 170 pesos por la música de los nueve días del jubileo circular (65 pesos por cada 3 días) y los cuatro días de semana santa (40 pesos). En nota marginal se compele al mayordomo a moderar tal pago por considerarlo excesivo. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (en adelante BNAH), *Hospital Real de Naturales*, vol 3, f 284v-285, (1768); vol 4, f. 320-321, (1768)

<sup>78</sup> ACCMM, *Acuerdos de Cabildo*, leg. 4, sf. (1768)

<sup>79</sup> AGN, *Universidad*, vol. 24, exp. 156, f. 208v, (1768)

su agente en Madrid, envió un informe y cartas al rey para que resolviera en torno al asunto de la creación de la mencionada capilla.<sup>80</sup>

No tardó en llegar la respuesta de los músicos de la capilla de la catedral por boca de Jersuaem, Aguilar, del Águila y Andréu, quienes en diciembre solicitaron al cabildo mandar una escrito a Carlos III, por vía del agente de la catedral en Madrid, Joseph Miranda, donde se le pediría la censura de la recién trasplantada capilla, teniendo como sustento los autos arzobispaes donde se preservaban los derechos de los catedralicios y presentando la ya citada relación jurada sobre el valor de los servicios que prestaban al mismo rey, a la Real Audiencia, a la ciudad de México y a su sociedad.<sup>81</sup> La relación intentaba demostrar la improcedencia de contar con otra capilla porque la de la catedral era más que suficiente para cubrir las necesidades de música de la ciudad de México.

Todos los gastos emanados del asunto serían cubiertos por los propios músicos de sus rentas. En realidad los músicos pretendían el apoyo incondicional del cabildo en lo que suponían como un agravio moral y económico a sus intereses que por extensión eran los de la Catedral.<sup>82</sup>

El cabildo no mostró mayor optimismo por el asunto, antes bien pensaron en mantenerse al margen del mismo:

[ya] que por sí no merece ninguna atención respetable por ser en la realidad de competencias y disputas entre músicos que no observan ninguna formalidad. Que también era debido tener presente que en la corte podía tomarse con mal aspecto, por discurrirse que era oponerse a la libertad del rey que podía nombrar a cualquier capilla de músicos por real. Que como arte liberal que es, podía cualquier sujeto que se hallase apto solicitar el magisterio.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> *Reales Cédulas, op. cit.*, p. 226

<sup>81</sup> Ver Apéndice 2

<sup>82</sup> ACCMM, *Acuerdos de Cabildo*, leg. 4, sf. (1768)

<sup>83</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 49, 6 de diciembre de 1768, f. 187. Subrayado mío

Si bien en el aspecto formal los capitulares se mostraron indiferentes y, en cierto sentido cautos, con el fin de evitar cualquier mal entendido con su monarca, sí desestimaron la formación de la capilla, porque pensaban que la Universidad no tenía ni las suficientes funciones ni los suficientes fondos para mantenerla. Además se hizo mención de la incapacidad musical de Portillo para ejercer el puesto de maestro, pues “se ha visto que en su capilla siempre echa el compás otro músico y que él sólo canta de memoria...”<sup>84</sup> Se decidió que los músicos no involucraran al cabildo en el asunto sino que hicieran sus cartas a título personal. Tampoco se aprobó darles dinero para solventar los gastos del envío de los documentos. Únicamente se les permitió obtener los testimonios que solicitaban del secretario. Por último, se expuso que el chantre Juan Ignacio de la Rocha, por cuenta propia, podía escribir al agente Miranda acerca de la cuestión.<sup>85</sup>

Las cosas hubieran quedado allí, pero en atención a una carta de 17 de septiembre de 1768 del arzobispo Francisco Antonio de Lorenzana, en donde pedía un informe a propósito del escrito presentado por el administrador Juan Bautista del Águila, los acontecimientos tomaron un nuevo giro.<sup>86</sup> El encargado de realizar el informe fue el chantre de la Rocha, quien en el escrito justificaba la pretensión de la capilla no como un mero capricho sino como parte de una estrategia para preservar los derechos que, desde mediados del siglo XVII, tenían otorgados por la autoridad civil y confirmados por el poder eclesiástico para el cual servían, y que la capilla de Portillo se encontraba violando desde mucho tiempo atrás. El chantre también involucraba a la catedral por el perjuicio que se ocasionaba a la fábrica espiritual al dejar de percibir la parte que le tocaba en la distribución de las

---

<sup>84</sup> *Idem.* f. 187-187v

<sup>85</sup> *Idem.* f. 187; ACCMM, *Acuerdos de Cabildo*, leg. 4, sf. (1768);

<sup>86</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 49, 16 de febrero de 1769, f. 224; *Acuerdos de Cabildo*, leg. 4, sf. (1768)



obvenciones.<sup>87</sup>

Lo que parece haber causado molestia y envidia, fue que Portillo pedía el título de capilla real con los privilegios de esa posición. Esto hubiera traído como consecuencia un empate jerárquico con la capilla de la Catedral y, por consiguiente, acceder al derecho de solemnizar funciones en cualquier iglesia y convento de la jurisdicción eclesiástica ordinaria, lo que significaba una competencia directa con los catedralicios. No era el caso en los años de la capilla de la Profesa, la que únicamente podía tocar en los templos y conventos de regulares. Una capilla de tal envergadura, gozando de los privilegios reales, fuera del control del cabildo y recibiendo el apoyo de personajes distinguidos, era una cuestión que no se circunscribía a una simple pelea de músicos, y así lo percibió acertadamente el chantre de la Rocha cuando escribió su informe a Lorenzana.

El 29 de abril de 1769 llegó la real cédula donde se ordenaba disolver de inmediato la capilla que se había formado en la Universidad. Aunque no fue sino hasta el 26 de agosto que se dio cuenta del dictamen en el cabildo.<sup>88</sup> No hubo más reclamos de los músicos de la catedral una vez que vieron expulsado a Portillo de la Universidad. Los argumentos presentados desde la catedral habían surtido efecto en la decisión del rey: los derechos otorgados por la Real Audiencia y confirmados por los arzobispos, la utilidad de la capilla en la ciudad de México, el desfaldo que se hacía a la fábrica de la Catedral, el que Portillo fuera presentado como expulso del recinto por ladrón; y, sobre todo, el interés que había puesto Lorenzana en el asunto mediante la intervención del chantre de la Rocha. Todo se conjugó para convencer al monarca de la inoperancia de contar con otra capilla de

---

<sup>87</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 49, 27 de febrero de 1769, fs. 237-237v; *Acuerdos de Cabildo*, leg. 4, sf. (1768)

<sup>88</sup> *Reales Cédulas*, *op. cit.*, p. 226. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 50, 26 de agosto de 1769, f. 55

tales alcances.<sup>89</sup>

Con posterioridad a la aventura universitaria, Portillo se convirtió en tenaz enemigo de la Catedral, en la práctica laboral con sus compañeros de oficio pero de manera velada también del cabildo. A finales de 1768 se intensificó la lucha entre ambas capillas para ver quién obtenía el mayor número de funciones. La estrategia que siguió Portillo fue prohibir a sus músicos que acudieran como huéspedes a la funciones de la capilla de la Catedral. Muchos comprometían su asistencia al administrador Juan Bautista del Águila y, al final, esgrimían cualquier excusa para liberarse de la obligación. Por ejemplo, en la función de las Honras de Militares de 1768, escribía el citado administrador que:

Habiendo vuestra señoría dado orden a nuestro maestro de capilla el que se convidaran músicos huéspedes y que no se omitiese la mayor solemnidad en dicha función, le comunicó dicha orden al administrador la víspera a las cinco de la tarde después de maitines y, citando este a los músicos huéspedes que habían de ir a la función, no encontró uno siquiera que quisiese ir a ella sin la previa licencia de su jefe Portillo; ya eran las nueve de la noche cuando el administrador no tenía ni un músico siquiera seguro para el otro día que era la función...<sup>90</sup>

La permanencia de la capilla de Portillo, tanto en la Universidad como en el circuito de templos y conventos de regulares, aunque de modo fragmentario, se puede rastrear en actas ulteriores a 1769. Nuevamente el músico hizo valer el apoyo que en diversos momentos le brindaban personas distinguidas de la sociedad de la ciudad de México como: Juan José de Azpeitia, abogado de la Real Audiencia y de presos de la Inquisición,<sup>91</sup> la abadesa de Santa Brígida, el conde de San Matheo de Valparaíso, el oidor de la Real Audiencia, Ambrosio Melgarejo,

---

<sup>89</sup> Ya como rector de la Universidad y arcediano de la catedral, Ignacio la Rocha solicitó a su antecesor, Melgarejo Santaella, mediante una misiva que no se dignó a contestar, le entregara la real cédula para integrarla al archivo, lo que no ejecutó. Era obvio que la rebeldía del antiguo rector se debía a que de la Rocha en su dignidad de chantre había sido un defensor acérrimo de la capilla de la catedral y con su actuar había frustrado los planes que tenía para ayudar a su protegido Portillo. *Reales Cédulas, op. cit.*, p. 226-227.

<sup>90</sup> ACCMM, *Acuerdos de Cabildo*, leg. 4, sf. (1769)

<sup>91</sup> AGN, *Inquisición*, vol. 1111, exp. 15, fs. 48, (1774)

padre del Antonio Melgarejo, quien fue el rector que le dio ingreso en la Universidad.<sup>92</sup> Según del Águila los bonos del músico habían llegado hasta el mismo palacio virreinal:

Los valimientos (...) han sido tales y tan fuertes que han merecido el que el excelentísimo señor virrey Marqués de Croix refiriera las siguientes palabras al señor canónigo magistral don Omaña; por qué no meten vuestras señorías a una gran voz y habilidad que hay en México en el coro de la catedral, un tal Portillo que me dicen canta divinamente y no que no hay una voz de provecho en el coro.<sup>93</sup>

Con estos espaldarazos no es raro verlo nuevamente en el año de 1772, solemnizando a la par de la capilla de la catedral la función de la conversión de San Pablo en la misma Universidad.<sup>94</sup> En octubre del mismo año recibió 75 pesos por la música de los tres días del jubileo circular en la iglesia del Hospital Real de Naturales.<sup>95</sup>

Es de suponer que su capilla continuó bajo la protección de monjas y sacerdotes del clero regular y secular, ya que durante 1774 solemnizaba los entierros de monjas en el Convento de Capuchinas. Este convento, como ya vimos, contaba con el permiso real para convocar a los músicos que quisiera, pero sobre todo era ambicionado por los músicos porque había “muchos devotos que allí concurren y hacen fiestas a este santo u al otro,”<sup>96</sup> lo que se traducía en más recursos monetarios. El asunto pareció mal al Deán, pues por costumbre algunos capitulares asistían a estos entierros y en concordancia le parecía correcto que la música corriera a cargo de la capilla de la catedral. Al parecer las monjas habían dado a Portillo el derecho de tener “a su cargo todas las funciones de aquella iglesia por los estipendios que tenían asignados, que los entierros de las señoras,

---

<sup>92</sup> AGN, *Correspondencia de Virreyes*, vol. 12, fs. 108-110, (1768)

<sup>93</sup> *Idem*. Subrayado original

<sup>94</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 51, 1 de febrero de 1772, f. 163v

<sup>95</sup> BNAH, *Hospital Real de Naturales*, vol. 10, f. 118-119, (1772)

<sup>96</sup> ACCMM, *Acuerdos de Cabildo*, leg. 4, sf. (1769)

que se ofrecían, los oficiaba sin interés.”<sup>97</sup>

La última referencia en las Actas de Cabildo sobre la capilla de Portillo se encuentra en la sesión del 31 de octubre de 1775 donde nuevamente se trató el tema de los entierros en el convento de Capuchinas. Era notorio que el músico había seguido trabajando en el recinto a pesar de las órdenes del cuerpo colegiado.<sup>98</sup> Después de esta fecha no se volvió a mencionar el nombre de Portillo, lo que hace suponer que el músico murió y la capilla se disolvió. Antonio Portillo se había impuesto al cabildo porque nunca surtieron efecto las disposiciones tocantes a evitar que se apropiara de los espacios de trabajo que por tradición correspondían a los músicos catedralicios. La protección que le brindaron personas prominentes de la ciudad de México evidenció su fortaleza. Su capilla había fallecido de muerte natural, pero no sin antes poner en evidencia que hasta el poderoso cabildo de México tenía un lado vulnerable que podía ser utilizado en beneficio de terceros.

#### *Músicos de arriba y músicos de abajo*

A pesar de que la capilla de Portillo fue la organización con mayor presencia en la escena musical de la ciudad de México después de la capilla de la catedral, había otras de menor envergadura que no contaban con la protección de personas influyentes dentro de la sociedad novohispana. Sin embargo, estas organizaciones también tuvieron actividad en los diversos espacios donde se requería el uso de música. La más notoria fue la capilla de los Campuzanos, quienes se encontraban relacionados con los músicos líricos del Coliseo. El músico Juan de Campuzano fue

---

<sup>97</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 52, 13 de mayo de 1774, f. 156

<sup>98</sup> Sobre el asunto el cabildo había dictaminado que la capilla la Catedral fuera en tandas a los mencionados entierros, ahora, para remediar el asunto, los capitulares ordenaron que fuera toda la capilla, a excepción de los instrumentos no necesarios, imponiendo una multa de dos pesos para los que no asistieran. ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 31, de octubre de 1775, f. 92

miembro de la capilla de la Profesa y, al parecer, él y sus dos hijos nunca tuvieron una buena relación con Portillo, pero sí con Juan Bautista de Águila.<sup>99</sup> Cuando éste fue nombrado administrador de las obvenciones, se encontraron asistiendo a diversas funciones con la capilla de la catedral, ya fuera por la necesidad de músicos huéspedes o porque ellos ajustaban las funciones y se las ofrecían a los catedralicios.<sup>100</sup>

A las capillas más o menos establecidas se añadían una serie de dispersos ternos de músicos que andaban ofreciendo sus servicios a los feligreses, curas y monjas de la capital. Efectivamente eran muchos en número pero cortos en calidad. El propio administrador del Águila, con un tono de exageración afirmaba: “que en México hay quinientos hombres (...) que tocan el violín; es muy cierto pero en dándome siquiera diez sujetos idóneos entre los quinientos que toquen por música y merezcan acompañarse con la capilla de la catedral...”<sup>101</sup>

La realidad fue que los propios miembros de la capilla de la Catedral continuaron teniendo convivencia con estos músicos. Entre 1775 y 1786 se encuentran referencias esporádicas sobre estas uniones de músicos, donde los propios catedralicios ajustaban las funciones a su antojo.<sup>102</sup> Incluso, era el propio clero quien alentaba a los músicos de la calle para que se apropiaran de las

---

<sup>99</sup> AGN, *Contribuciones Directas*, sf.; ACCMM, *Acuerdos de Cabildo*, leg. 4, sf. (1769). Entre 1794 y 1795, uno de los hijos de Campuzano, Juan María fue maestro de escoleta y primer violín de la orquesta del Coliseo de la ciudad de Veracruz. AGN, *Marina*, vol. 56, exp. 20, fs. 270-279. En 1808, Juan María se encontraba como maestro de la orquesta y escoleta del Coliseo de la ciudad de México. AGN, *Indiferente Virreinal*, vol. 6075, exp. 24, (1808)

<sup>100</sup> El aprecio que sentía Juan Bautista del Águila por Juan de Campuzano, se puede observar en el escrito que el administrador interpuso cuando fue acusado por un grupo de músicos de meter en el coro a los Campuzanos, afirmaba el músico: “nunca me atrevería a desairar públicamente a un hombre honrado que graciosamente y sin obligación alguna nos trae de comer; reflejan [en su acusación] el que Campuzano fue a la procesión [en Santa Brígida] y no reflejan en los veinte reales que a cada uno de los de la segunda tanda que fue, les dio por su asistencia.” El mismo del Águila, como administrador en la parroquia de San Miguel, tenían de planta dos músicos, mismos que eran los hijos de su amigo. ACCMM, *Acuerdos de Cabildo*, leg. 4, sf. (1769)

<sup>101</sup> *Idem*.

<sup>102</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 56, 14 de noviembre de 1786, f. 74v

funciones, porque los músicos de la Catedral querían llenarse de todas aunque no pudieran cumplir con ellas. Ese fue el caso de los curas del Sagrario Metropolitano, quienes habían optado por traer músicos de fuera debido a la informalidad de los catedralicios, los que debido a que se empalmaban las funciones del sagrario y de la catedral llegaban tarde o no asistían a la celebración en turno.<sup>103</sup>

Que ello era una cosa que se hacía incompatible, pues por lo regular las misas diarias del Sagrario son a la hora de prima, y de las misas de Renovación, de Aniversarios, de Reyes, y otras de esta santa iglesia. Que con este motivo o allá, o acá hacían faltas los músicos y por lo regular mayores eran las faltas que hacían acá, porque aquí de la respectiva hora que faltaban perdían una cosa corta y allá utilizaban uno, dos o más pesos. (...) Que tampoco era razón que las funciones del Sagrario se deslucieran, deteniéndolas hasta que se acabara el coro como sucedía en las funciones más clásicas, de ahí que se comienzan a las diez y media, o a las once, teniendo en espera a los padres de la misa, predicador y demás. Que esto era una cosa muy dura para los curas y que las faltas de los músicos en el Sagrario eran porque querían coger a dos manos...<sup>104</sup>

La lucha por la apropiación de los espacios de trabajo y sus funciones fue una consecuencia lógica de la búsqueda constante de los músicos por generarse una mayor cantidad de recursos monetarios. El deseo de acaparar ceremonias fue una actitud que permeó la vida de la capilla de la catedral y para conseguir esa meta se utilizaron dos caminos: unirse con otros músicos de afuera o denostar y agredir a los de la calle para quitarlos de en medio. En realidad, cuando se habla de la capilla de música como un ente homogéneo contra todo lo que venía de fuera, debemos tomar las cosas con cautela. Ni era toda la capilla la que luchaba por quitarse de encima a los músicos de la calle, ni todos estos músicos representaban un verdadero peligro a los intereses de los catedralicios. Los lazos de amistad o de conveniencia financiera que se tejían entre los músicos provenían desde el mismo seno de la capilla de la Catedral. La existencia, como ya vimos, de grupos rivales al

---

<sup>103</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 53, 22 de noviembre de 1775, f. 98; lib. 54, 24 de julio de 1778, f. 79v; 9 de febrero de 1781, f. 272v

<sup>104</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 56, 23 de noviembre de 1786, f. 56v-57

interior del grupo provocaba que cada individuo tomara una postura diferente con respecto a la intromisión de las capillas de fuera en los espacios donde los catedralicios tenían derecho de exclusividad. El avance de estos grupos se cimentó en los propios músicos catedralicios que fueron expulsados de la Catedral y que se habían sumado a ellos.

La fragmentación interna de la capilla se originaba, según el propio dicho de los músicos, debido a una disparidad de las remuneraciones económicas percibidas por cada integrante, las que a su vez tenían relación con una jerarquía establecida en el seno de la organización. Podemos ver a músicos que se encontraban en la palestra gozando de buenos salarios mientras otros se conformaban con papeles secundarios y ganancias paupérrimas en comparación con los primeros.<sup>105</sup> Este motivo resultaba trascendente en la búsqueda de ganancias alternas, aunque para su obtención se tuviera que pasar por encima de los mandatos del cabildo.

Para estos músicos insatisfechos, para quienes no querían o no podían integrarse a la capilla y a los que no gustaban de recibir ordenes del cabildo, la capilla de la Profesa fue la primera organización que ofreció una alternativa real de trabajo en la segunda mitad del siglo XVIII. Es cierto que no tuvo los alcances de la catedralicia pero sí llegó a aglutinar a muchos buenos músicos y a ser reconocida en los espacios públicos de la ciudad de México. Las capillas alternas resultaron ser una especie de alicata que vino a romper la cerradura hegemónica del cabildo como único patrón que ofrecía un puesto en el mundo musical de la capital novohispana. Sin embargo, todavía a fines del siglo XVIII la capilla de la Catedral continuó siendo el seno amoroso que volvía a recibir a los hijos rebeldes de la Iglesia. Muchos músicos al ser despedidos de la capilla de la Profesa o la de

---

<sup>105</sup> ACCMM, *Acuerdos de Cabildo*, leg, 4, s.f., (1769)

Portillo, volvían a pedir trabajo en la catedral y rara vez el cabildo los rechazaba porque a pesar de su “genio intrépido y malicioso” no se podía negar las buenas artes que tenían en su oficio. Se hace patente entonces la necesidad de los capitulares de mantener la excelencia de la música conforme a la solemnidad de rito.

Es claro que los músicos de la Catedral continuaron realizando salidas a la calle a pesar de ya no existir la capilla de Portillo, porque en esencia el propio ejercicio de la música era un oficio liberal, es decir, quienes lo practicaban contaban con el derecho de hacerlo en donde quisieran, siempre y cuando contaran con la calidad suficiente para dejar satisfechos a sus patronos y a la concurrencia. Para finales de la segunda mitad del siglo XVIII, el cabildo tuvo que ser más tolerante con sus músicos y aceptar que se buscaran el sustento por otras vías que no fueran las de sus manos. Faltarían todavía algunos años, pero se acercaba el fin de las grandes capillas catedralicias, aspecto que se gestó conforme se agotaron, unos antes otros después, los grandes caudales decimales de la Iglesia decimonónica. Sin embargo, el predominio del cabildo sobre la música eclesiástica se empezó a fracturar en esta época ya que no pudo mantener a raya, a pesar de sus mandatos, tanto a las capillas foráneas como a sus propios músicos.



## 7. Lo público y lo privado fuera de la Catedral

Cuando nos referimos a las clases secundarias novohispanas que se encontraban sujetas a un patrono, quien les proporcionaba el sustento, encontramos una línea muy delgada entre el ámbito público y el privado, este contexto no era ajeno a los músicos de la catedral. El cabildo tenía una intervención constante en la vida de quienes servían en el recinto. Se vigilaba que cada individuo cumpliera con la iglesia, por ejemplo, velando que comulgara en las fechas obligatorias o dando anuencias para contraer matrimonio, con el fin de supervisar que ningún servidor del recinto se encontrara amancebado. Si se necesitaban ejemplos de vida era necesario su monitoreo constante; por tal motivo muchos aspectos de la vida privada de los músicos se ventilaban públicamente en las sesiones de cabildo.

El afán de preservar el modelo de buen cristiano, como una de las tareas reiteradas de los capitulares, originó que con mayor frecuencia se prestara mayor atención al proceder de los músicos dentro y fuera del recinto. En realidad, las pautas de vida de los músicos en muchas ocasiones distaban de ese modelo; eso puede apreciarse en sus comportamientos cotidianos. Por ejemplo, el chantre Luis de Torres Tuñón había reprendido al músico Alasio por “sus faltas en el cumplimiento de su obligación por lo tocante al servicio del coro y por su mala conducta, excesos, y escándalos en la calle en descrédito de su estado [eclesiástico], cargando armas y buscando pendencies...”<sup>1</sup>

Aunque la información de los comportamientos cotidianos de los músicos se puede obtener a cuentagotas, las *actas de cabildo* del periodo se han convertido en un abrevadero de información acerca de muchos aspectos de la vida diaria de los miembros de la capilla fuera de los horarios naturales de trabajo. Sobre todo en

---

<sup>1</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 53, 17 de enero de 1778, f. 31v

cuanto a sus niveles económicos, la relación que tenían con la élite, los vínculos familiares y el trato con otros individuos de la sociedad de la capital.

Al estar el mundo laboral tan relacionado con el resto de la vida cotidiana, el músico se puede percibir como una extensión de la Catedral, sobre todo si tenemos en cuenta ese doble rol que juega como individuo dedicado al ejercicio de la música y ser social con problemáticas maritales, vecinales, etc. Muchas de sus acciones se vincularon directamente con su ejercicio dentro del recinto, no era fácil liberarse del estigma de servir en la Iglesia.

#### *Nivel económico*

El 16 de diciembre de 1769, Joseph Pedro Jerusalem, hijo del maestro de capilla Ignacio Jerusalem, solicitó al cabildo una limosna de 50 pesos para enterrar a su difunto padre. Los clérigos otorgaron el dinero como reconocimiento a su labor en la composición de obras para uso del magno templo.<sup>2</sup> Era evidente que el insigne maestro había llevado una vida de despilfarro que lo tenía sumido en la pobreza. El caso de Jerusalem es extremo porque fue uno de los músicos con mejor salario en la capilla, de acuerdo a su alto rango. No obstante, otros músicos con menores ingresos lograron amasar fortunas considerables en bienes muebles e inmuebles, de acuerdo a los estándares de vida en el siglo XVIII.

Contamos con dos indicadores que nos permiten medir el grado estabilidad económica de muchos miembros de la catedral: el salario anual y la vivienda. Según investigaciones, los estratos bajos de la sociedad novohispana contaban con ingresos de entre 40 y 300 pesos al año, mientras que los estratos medios obtenían unos 300 pesos anuales en adelante. Aunque para tener un status cómodo las

---

<sup>2</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 50, 16 de diciembre de 1769, f. 113-113v

ganancias debían oscilar en torno a los 500 pesos anuales. A partir de esta cantidad la calidad de vida podía considerarse desahogada.<sup>3</sup>

Si nos atenemos al salario inicial y sus paulatinos aumentos, entre uno y tres durante toda la vida laboral del músico, además de ingresos al salario por detentar una capellanía y ejercer los puestos de sochantre, maestro de escoleta de los niños o por enseñar algún instrumento, se puede decir que de los 71 individuos que conformaron la capilla entre 1750 y 1791, 23 (32%) tenían ingresos que oscilaban entre 500 y 1200 pesos, 25 (35%) obtenían entre 300 y 450 pesos y 23 (32%) recibían entre 150 y 250 pesos.<sup>4</sup> Además estaban los ingresos que se obtenían por obvenciones, que si bien en el papel se estipulaban en un porcentaje según el sueldo recibido, en la realidad estaban sujetas al número de funciones que pudiera officiar la capilla, lo que variaba de año en año. Por último se encontraban los suplementos que servían para resarcir necesidades inmediatas, como hemos visto en capítulos anteriores. Es decir que un 67 % de los miembros de la capilla gozaban de un nivel de vida que iba de lo estable a lo cómodo y el resto mantenía sólo un nivel decoroso de subsistencia.

Tal como afirma van Young, inferir un estándar de vida para los trabajadores asalariados novohispanos no es cosa sencilla. Sin embargo, según sus conclusiones es probable que en el mundo rural un padre de familia haya tenido que gastar el 25% de su ingreso anual para alimentar a su familia (de los 40 pesos que generaba al año). Por lo que respecta al medio urbano considera que fue un poco mayor puesto que los trabajadores rurales podían subsanar su pérdida con otros entradas como pago en alimentos, tierras para el cultivo propias, rentadas o comunales, etc.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Lozano Armedares, Teresa. *op. cit.*, p. 122-123

<sup>4</sup> Ver apéndice 1

<sup>5</sup> Van Young, *op. Cit.*, p. 93-101

Para el caso de los músicos también es difícil establecer un estándar de vida debido a la disparidad de sueldos. Además tenemos otros factores como ser soltero con o sin responsabilidades para con terceros (madre, hermanos, abuelos, etc), casado con un número determinado de familia o sin ella o viudos con o sin hijos. Otros variables como deudas, pago de renta, vicios. Una cuestión determinante es si el nivel de vida es anterior o posterior a la década de 1780. Hace falta un estudio consistente que abarque todo el siglo XVIII para hacernos una idea general de esa calidad de vida, en tanto, sólo se pueden plantear algunas consideraciones.

A la vista, y teniendo en cuenta el estancamiento de los salarios y el aumento de precios, los músicos catedralicios parecen haber llevado una existencia más holgada que la mayoría de los trabajadores asalariados urbanos. Si restamos ese 25% del ingreso anual a un salario de 200 pesos, de los más comunes dentro de la capilla, el resultado es un respetable monto de 150 pesos, buen ingreso aún teniendo en cuenta la caída del poder adquisitivo de finales de siglo. Así, el dinero recibido no solamente servía para la compra de productos consumibles de primera necesidad, también para obtener artículos no alimenticios o suntuarios, comida no esencial en una dieta básica, y diversión. Además, no debemos olvidar que los músicos catedralicios contaban con dinero extra del que ya hemos hablado.

La argumentación anterior resulta más clara si se habla de salarios altos. Contamos con limitadas referencias que dan cuenta del capital amasado por los músicos durante su vida laboral porque en pocos casos se dejaron instrumentos financieros como libros contables, recibos o avalúos testamentarios. Uno con suficiente información es el testamento del maestro de capilla Matheo Tollis de la Roca. Este músico sirvió a la capilla durante 24 años, desde 1757 hasta el año de su muerte, en 1781. Su sueldo inicial fue de 500 pesos y cuando ocupó la maestría llegó a los 900 pesos, mismos que ganaba su antecesor Ignacio Jerusalem. Según el avalúo de bienes posterior a su muerte, el músico tenía posesiones con un valor de

3279 pesos.<sup>6</sup> Tollis tuvo una existencia material cómoda y desahogada, la cual le permitió amasar una pequeña fortuna en bienes. A pesar de que nunca pudo ser dueño de una casa propia, ya que era arrendatario de Joseph María de Ribascacho y Alcalde; su extenso guardarropa, los artículos suntuarios, el menaje de la casa y otras pertenencias, incluidos los criados, denotan una existencia material cómoda y desahogada a pesar de pertenecer a un estrato secundario dentro de la sociedad novohispana.<sup>7</sup>

En cuanto a la vivienda, quienes gozaban de ingresos decorosos podían alquilar una casa sola, compuesta por uno o dos pisos, donde era común encontrar un corredor que daba al lado abierto del patio, pues esta vivienda tenía su antecedente en la casa de planta cuadrada. También podían acceder a otro tipo de casas autónomas con entrada desde la calle conocidas como de *taza y plato*. Se conformaban por una habitación y una accesoria que estaban dispuestas una sobre la otra (a la manera de los trastos de mesa, de ahí su nombre) y se unían en su interior por una escalera. Esta clase de pequeñas viviendas habían sido construidas con la finalidad de ser rentadas.<sup>8</sup>

No contamos con suficientes datos para hacer un seguimiento de todos los domicilios de los músicos. Empero, tomado cuenta sus salarios es de suponerse

---

<sup>6</sup> Los rubros generados por el avalúo estaban distribuidos de la siguiente manera: “Por seiscientos sesenta y seis pesos, tres reales que se hallaron existentes en oro, y plata. Por noventa y siete pesos cuatro reales que se cobraron de tres Cofradías, que tenía el Difunto. Por un mil trescientos siete pesos seis reales y siete octavos que importa la Memoria de Alhajas, y Plata, labrada hecha por Don Manuel de los Ríos. Por doscientos veinte y seis pesos tres reales que importa la Memoria del Ajuar de Casa hecha por Don José Valderrama. Por ochocientos treinta y seis pesos, uno y medio reales que importa la Memoria de la Ropa de Color, blanca, y otras varias cosas, hecha por el Maestro Don José Haro. Por setenta y nueve pesos dos reales que importa el Avalúo de las Muestras, y Anulo Astronómico hecho por Don Juan Calderón. Por sesenta y seis pesos tres octavos, que importa la Memoria de Libros y Papeles, hecha por Don Gaspar de Mendoza. Lo que importaron los tres mil doscientos setenta y nueve pesos.” AGN, *Intestados* vol. 57 exp. 1 fs. 1-109, (1781-1785)

<sup>7</sup> *Idem*.

<sup>8</sup> Arredares, p. 28-28. Enrique Ayala Alonso, “Habitar la casa barroca. Una experiencia en la Ciudad de México”, en *Diseño en Síntesis*, no. 35, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2006, p. 682-683

que la mayoría de ellos se encontraban dentro del sector de los que no tenía casa propia, pero sí podía alquilar alguno de los tipos de habitación arriba descritos. Por ejemplo, Nicolás Gil de la Torre, quien contaba con uno de los salarios más bajos cuando ingresó a la capilla en 1752 (150 pesos al año), rentaba para 1756 una habitación que se encontraba en la calle de la Merced, donde vivían él y su esposa.<sup>9</sup> Algunos músicos utilizaban los suplementos para pagar rentas que adeudaban a su casero, lo que nos permite suponer que la mayoría de ellos fueron arrendatarios durante toda su vida.<sup>10</sup> La relación entre el nivel de percepciones económicas y el tipo de vivienda era sumamente estrecha. Por ejemplo, las deudas de Joseph Vergara lo obligaron a dejar el entresuelo de una vivienda que alquilaba por 4 pesos, 4 reales para irse a vivir al cuarto de una vecindad, el cual posteriormente también abandonó.<sup>11</sup>

Es lógico pensar que sólo los músicos de élite con buenos salarios y muchos ahorros podían darse el lujo de tener una casa propia. Manuel Andreu en su testamentaría dejó en bienes muebles un total de mil setecientos seis pesos; además de una casa en el pueblo de Tacubaya, con su arboleda, huerta y magueyeras, que ya incluidos los gravámenes, se encontraba valuada en siete mil doscientos cincuenta y tres pesos, un tomín y nueve granos.<sup>12</sup> Al parecer, la propiedad estaba sobrevaluada porque en repetidas almonedas que se celebraron no hubo más que

---

<sup>9</sup> AGN, *Matrimonios*, vol. 34, exp. 53, sf, (1756). Para 1785, Nicolás Gil de la Torre había alcanzado los 350 pesos anuales. AHAM, Cabildo, caja 188, exp. 38, (1785)

<sup>10</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 41, 19 de mayo de 1752, f. 112v; lib. 44, 17 de diciembre de 1759, f. 83v; lib. 45, 17 de agosto de 1756, f. 6v; lib. 48, 24 de octubre de 1766, f. 45v; lib. 50, lib. 50, 27 de octubre de 1769, f. 85v; 5 de octubre de 1770, f. 252v

<sup>11</sup> AGN, *Indiferente Virreinal*, vol. 5371, exp. 104, (1778)

<sup>12</sup> AGN, *Intestados*, vol. 189, exp. 4, fs. 185, (1779). "La venta de la casa y huerta se celebró en el año de sesenta y ocho por don Manuel de Villegas y Castilla, en cantidad de mil trescientos, cincuenta pesos, los mil que reconoce a censo redimible a favor de una capellanía de Misas, y el resto se exhibió en contado: la escritura se otorgó entre Villegas y Andreu, este quedó responsable con sus bienes al gravamen de réditos que satisfizo hasta su muerte, según se percibe de los recibos del capellán (...) también lo hizo del censo de un pedazo de tierra agregado a la huerta, y perteneciente a la comunidad de indios de aquel pueblo..." AGN Intestados, vol. 263 exp. 22 f. 247v, (1785-1787)

un postor quien solo ofreció cuatro mil pesos, razón que motivó la suspensión de su remate. Además, la casa entró en litigio por una demanda de Josefa Vadivieso, viuda de Francisco Selma, quien aducía que el predio había pertenecido a su marido y, como su esposa, era su legítima heredera y dueña.<sup>13</sup>

Sin embargo, contamos con el caso de un músico propietario con un sueldo medio dentro de la capilla. El tenor Juan Francisco Fernández García y Utrera ingresó al servicio de la Catedral el 21 de octubre de 1760, misma fecha que Andreu, con un sueldo de 400 pesos, 200 por músico y 200 por asistente de coro.<sup>14</sup> El 10 de diciembre de 1762 se quedó únicamente con 300 pesos por la plaza de músico, ya que había contraído matrimonio y por lo tanto no podía fungir como asistente. En 1767, Fernández de Utrera compró una vivienda a Francisco Joseph Fernández en 200 pesos. La propiedad era una casa entresolada que se encontraba ubicada en el barrio de la Alameda en el callejón de Nuestra Señora de los Dolores, contigua a la sacristía de la capilla del mismo nombre.<sup>15</sup>

En 1772 puso en hipoteca la casa debido a un viaje que pretendía realizar a España por motivo de recibir una herencia.<sup>16</sup> Fernández de Utrera mencionó que la propiedad tenía un valor de mil pesos, no obstante, cuando se hizo el avalúo de la propiedad por el maestro de arquitectura Joseph Joaquín de Torres se dio el siguiente resultado:

Y medido su sitio, tiene de frente a la parte del Norte Quince varas de Oriente, a Occidente; de fondo tiene quince varas y tres cuartas de Sur a Norte, y en dicho

---

<sup>13</sup> AGN *Intestados*, vol. 189, exp. 4, fs. 183-190, (1779); vol. 263 exp. 22 fs. 258-280 (1785-1787)

<sup>14</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 10 de octubre de 1760, fs. 219v-221

<sup>15</sup> AGN, *Bienes Nacionales*, vol. 957, Exp. 13, (1772)

<sup>16</sup> El cabildo le concedió la licencia por dos años y la conservación de su plaza. En cuanto a su salario, se dijo que los 600 pesos que debía recibir por ese tiempo de ausencia se convirtiera en ayuda de costa para el sustento de su familia. De igual forma se le concedió una certificación de méritos por su servicio en la Catedral. En 1774, dos años después de su partida, se dio noticia de su muerte y el cabildo retiró la ayuda a sus deudos. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 51, 24 de julio de 1772, f. 233; ACCMM, 30 de julio de 1772, f. 234; lib. 51, 11 de agosto de 1772, f. 238; ACCMM, lib. 52, 10 de julio de 1774, f. 185v. AGN, *General de Parte*, vol. 20, exp. 211, f. 147v, (1772)

terreno se hallan fabricadas las piezas siguientes, dos Accesorias, un zaguán patio y en el tres cuartos el uno nuevo y de mampostería: la materia de que se compone la fabrica de las demás piezas dichas son los cimientos, y rodapiés de mampostería y sus paredes de adobes, los techos de cuarterones y antepechos, los pisos envigados en hueco sobre zoclos, la Azotea enladrillada; las puertas, unas de madera de cedro, y otras de oyamel con sus chapas. Que échome cargo de cada cosa de por si, así del sitio según su situación, como de la expresada fabrica de dicha casa, en el estado presente en que se haya. Hallo que vale todo junto la cantidad de seiscientos pesos.<sup>17</sup>

Finalmente el músico sólo recibió 500 pesos. Era de esperar que, siendo una propiedad que se encontraba en las orillas de la ciudad, tuviera un valor catastral bajo. En efecto, en la periferia habitaba el grueso de las clase subalterna con menores ingresos; generalmente en cuartuchos de vecindad donde se hacinaba un buen número de gente.<sup>18</sup> Empero, la descripción del maestro de arquitectura denota una casa que, si bien se percibe modesta, distaba mucho de ser un simple cuarto. El caso de Andreu y Fernández son ejemplos de una buena administración de los ingresos, cuya recompensa fue llegar a ser propietario de un bien raíz.

Tanto las rentas como la vivienda son indicadores de la situación económica de los músicos, la cual podríamos situar en un rango social medio dentro de la jerárquica sociedad novohispana. En realidad se encontraban en una situación de privilegio, donde por lo menos tenían un sueldo semestral que siempre cobraron en tiempo y forma. No hay ninguna referencia, por lo menos en este periodo, en la cual encontremos una sola queja sobre sueldos atrasados o no pagados. Es probable que las carencias económicas de los miembros de la capilla tengan relación con la administración de los recursos y no con la escasez de los mismos. Los músicos de la catedral eran individuos que labraban su propio camino en la Iglesia, el aumento de sus salarios y las pequeñas fortunas que lograban amasar son prueba de su éxito o fracaso.

---

<sup>17</sup> AGN, *Bienes Nacionales*, vol. 957, exp. 13, (1772)

<sup>18</sup> Lozano, *op. cit.*, p. 29



### *Los músicos y la alta sociedad*

Los músicos de la Catedral y los actores de Coliseo eran personajes de “pública fama” en el entorno social de la capital del virreinato y, tanto unos como otros, llegaron a tener vidas escandalosas. Pero a diferencia de los segundos, quienes solamente eran reconocidos como buenos histriones dentro del escenario teatral, aplaudidos por los diversos estratos de la sociedad novohispana, pero al mismo tiempo estigmatizados por la Iglesia debido a la vida relajada que les impedía ser personas honorables,<sup>19</sup> los músicos sí gozaban de la estimación de las elites de la ciudad de México, en especial aquellos que se destacaban por su virtuosismo. Además, los músicos servían a la Iglesia y de una u otra forma eran protegidos por el cabildo.

Tenemos muy contadas referencias sobre las apetencias musicales de las elites novohispanas, el uso de la música en sus festines y del quehacer de los músicos en esos eventos. Lo único seguro es que lo más refinado de la sociedad de la ciudad de México se reunía a escuchar música por diversos motivos ordinarios o extraordinarios. Uno de ellos sucedió en 1756 a la llegada de Francisco Selma y Joseph Pociello, flamantes contrataciones del cabildo procedentes de la Península. En el lugar se presentó para amenizar la velada Juan Rodríguez, quien era el primer violín de la Catedral en aquél año. En las actas se menciona que:

la noche del día ocho, en que con el motivo de que oyese el ilustrísimo arzobispo a los músicos que vinieron de España, concurrió en el palacio arzobispal, en que tocó el violín con tanta destreza que todo el concurso, que fue muy lucido y distinguido, lo aplaudió universalmente...<sup>20</sup>

Unas cuantas referencias nos permiten inferir la presencia de los músicos de la Catedral en los espectáculos profanos de la ciudad de México. Una de las diversiones con mayor concurrencia en la ciudad eran los paseos como los de la

---

<sup>19</sup> Juan Pedro Viqueira, *op. cit.*, p. 90-92

<sup>20</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 42, 12 de enero de 1756, fs. 231-231v

Viga y Jamaica. En ellos se congregaban personas de todos los géneros para subir a embarcaciones donde se podía comer, beber y bailar “con música, porque les acompañan algunos instrumentos,” al tiempo que se iba navegando a través de los canales acuíferos<sup>21</sup>. Es obvio que estos músicos no eran los catedralicios sino sujetos que deambulaban en las serenatas, fiestas, jamaicas y otros eventos del bajo pueblo donde se requería del elemento sonoro. Sin embargo, como también los virreyes eran afectos a estos recorridos en barcas para degustar costosas viandas “al son de la música”, es de esperar que quienes se encargaran de amenizar los paseos fueran los mejores músicos de la capital, entre ellos muchos de quienes se encontraban al servicio de la Catedral.<sup>22</sup>

No obstante, la injerencia de los virreyes es más clara en asuntos de corte laboral, ya que hemos visto cómo en algunas ocasiones los virreyes intercedían delante del cabildo para que algún individuo pudiera ser nuevamente admitido en la capilla.<sup>23</sup> En el caso del músico Juan Bautista del Águila, que arribó a la Nueva España sirviendo en la corte del virrey. Del Águila llegó como parte del séquito del virrey conde de Revillagigedo, donde se desempeñaba de maestro de música y clave de las hijas del funcionario.<sup>24</sup>

Es evidente que los miembros de la capilla de la Catedral tenían contacto con la música profana incluso mucho antes de entrar a la capilla. Pocas, pero contamos con referencias al respecto. Por ejemplo, Ignacio Jerusalem, Juan Gregorio Panseco, Joseph Pisoni y Antonio Palomino habían trabajado en la orquesta del Coliseo antes de ingresar a la capilla.<sup>25</sup> Joseph Manuel Aldana tuvo

---

<sup>21</sup> Archivo Histórico de la Ciudad de México (AHCM), vol. 176, exp. 14

<sup>22</sup> Manuel Orozco y Berra, *Historia de la ciudad de México desde su fundación hasta 1854*, México Sep Setentas, 1980, p. 137

<sup>23</sup> Ver capítulo 5

<sup>24</sup> ACCMM, *Correspondencia*, Caja 24, sf., (1780)

<sup>25</sup> AGI, *Contratación*, 5486, n, 3, r. 15, (1743); ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 45, 7 de abril de 1761, f. 22v

contacto cercano con las sonoridades profanas porque su padre era músico lírico.<sup>26</sup> El propio Aldana, Joseph Manuel Delgado y sus hijos, José María Delgado y José Francisco Delgado, fueron requeridos por el Coliseo para las temporadas de 1786 a 1790, justo cuando en el teatro se habían colado las sonoridades populares encarnadas en los llamados sones de la tierra o sones del país.<sup>27</sup> Además, algunas noticias indirectas nos hacen pensar que los músicos acudían a tocar en fiestas que se organizaban en casas particulares donde se ejecutaba música europea y del país.<sup>28</sup>

Cómo se movían y bajo qué términos eran aceptados los músicos en la esfera de la nobleza novohispana que habitaba en la ciudad de México, es una cuestión difícil de responder debido a la muy escasa información sobre la vida privada de la corte virreinal. Solamente hemos podido hacer una reconstrucción parcial de esa relación en la figura de un noble que era una especie de mecenas de la música y músico aficionado, José Miguel Calixto de Berrio y Zaldívar, segundo conde de San Mateo de Valparaíso y primer Marqués de Jaral de Berrio. El conde de San Mateo se llegó a involucrar tanto con la música, que en el índice de la memoria de sus bienes se anotaron 1457 pesos por el avalúo de sus instrumentos musicales y 1027 pesos por el valor de las partituras que poseía.<sup>29</sup>

Las referencias que localizamos en las *actas de cabildo* sobre los nexos de los músicos de la catedral con el conde de San Mateo nos permiten llegar a algunas

---

<sup>26</sup> Al cabildo le inquietaba el caso de Aldana porque cuando salía del Colegio de Infantes su padre “como músico fandanguero le había de perjudicar mucho, pues le traería pernoctando en ellos, como se ha verificado el año pasado, que con el motivo de enfermo estuvo bastante tiempo en casa y ahora en la actualidad sucede lo mismo...” ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 27 de enero de 1775, f. 275v; lib. 51, 24 de julio de 1772, f. 233

<sup>27</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 56, 14 de marzo de 1786, fs. 11-11v; 17 de marzo de 1787, f. 168; 23 de noviembre de 1787, f. 173v; 15 de enero de 1788, fs. 182v-183; lib. 57, 23 de marzo de 1790, fs. 60v-61. Durante el siglo XVIII se conocía como sonecitos de la tierra o del país al género musical donde se mezclaban elementos españoles, indígenas y negros.

<sup>28</sup> ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 54, 27 de abril de 1779, f. 140

<sup>29</sup> Archivo Histórico Banamex (AHB), caja 3, exp. 81, sf.

consideraciones. El conde se hacía rodear de los músicos hábiles del virreinato y los acogía en su casa, tal fue el caso del oboe Manuel Martínez.<sup>30</sup> Cuando Joseph Manuel Delgado llegó procedente de Valladolid, el conde le brindó protección y cobijo.

Que habiéndose venido después a esta ciudad por vía de paseo a visitar a algunos señores que lo protegían, siendo uno de ellos el señor conde de San Mateo, aficionado de su habilidad en el violín, otros instrumentos y su pluma, le asignó cierto honorario para su subsistencia continuando en la casa con el mismo aprecio de la señora condesa que mereció a su difunto esposo, y que en prueba de su agradecimiento no quería incurrir en la nota de ingrato retirándose de ella. Pero queriendo establecerse con algún destino honroso, ninguno le parecía de tanta estimación como el servir la plaza de segundo violín en esta Santa Iglesia....<sup>31</sup>

La relación laboral de los músicos con la nobleza parece haber tenido un carácter limitado y transitorio. Podían recibir techo, comida y una pensión, a cambio de realizar labores de entretenimiento y de enseñanza.<sup>32</sup> Sin embargo, se buscaba un trabajo estable con un salario más jugoso como el que brindaba la Catedral. Entonces el vínculo era más bien temporal porque no se conoce la existencia de capillas particulares con músicos de planta. Si se requería algún evento se echaba mano de aquellos que pertenecían a otras instituciones de la capital, como era el caso del magno templo. Por ejemplo, el músico de violón Gabriel de Córdoba solicitó un permiso de tres meses para acompañar al conde en los recorridos que hacía por sus haciendas: “por lo provechoso que le ha de ser así por el mucho estudio y ejercicio en la música y violín, que va a tener en dicho tiempo, como por el beneficio que de ello se le asegura a su familia.”<sup>33</sup>

El conde de San Mateo era una músico aficionado y en esas correrías por sus propiedades y negocios aprovechaba para perfeccionarse en su afición por tañer

---

<sup>30</sup>AGN, *Inquisición*, vol. 1159, exp. 23, f. 376, (1779)

<sup>31</sup>ACMM, *Actas de cabildo*, lib. 54, 4 de julio de 1780, fs. 239-239v

<sup>32</sup>ACMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 17 de febrero de 1761, f. 298v

<sup>33</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 45, 24 de julio de 1761, f. 78; 27 de noviembre de 1761, f. 130v

instrumentos, así lo hizo constar el propio cabildo cuando autorizó el permiso que solicitaba Gabriel de Córdoba: “que el dicho señor conde como tan inteligente y afecto a la música siempre que va a sus haciendas y trasquilar, carga con un cuerpo de músicos con quienes ejercitarse, por lo que es constante que todos los que le acompañan aprovechan por ser este muy frecuente.”<sup>34</sup> Incluso, la propia casa del noble en la ciudad de México servía de lugar de reunión para que se encontraran los músicos cuando no estaban en el del servicio de la Iglesia.<sup>35</sup> Este lugar bien pudo ser el palacio de San Mateo, ubicado en lo que hoy es Isabel la Católica, ya que contaba con salones de música.<sup>36</sup>

También mantuvo en su poder papeles de música de la Catedral, en específico 174 borradores de música del maestro de capilla Ignacio Jerusalem. Los tenía en depósito después de que un hijo del maestro, el carmelita Francisco Salvador Jerusalem, se había negado a entregarlos a la catedral hasta que se le dieran quinientos pesos que, según él, le adeudaba el cabildo a su padre por los citados papeles. El chantre Barrientos Lomelín, quien era amigo íntimo del conde, le solicitó la compra de los papeles, y éste, “como tan inteligente en la música había hecho muchas expresiones sobre el particular de los referidos borradores,” le solicitó también quinientos pesos, mismos que cedería a la esposa de otro de los hijos de Jerusalem, el músico de la catedral Pedro Joseph, quien acababa de fallecer.<sup>37</sup> El conde se encontraba tan enterado del mundo de la música

---

<sup>34</sup> *Idem.*

<sup>35</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 4 de mayo de 1759, f. 20v

<sup>36</sup> Frédérique Langue, *De la munificencia a la ostentación*, 2005, <http://nuevomundo.revues.org/document642.html> [Consulta; 11 de abril de 2007]

<sup>37</sup> Al morir Ignacio Jerusalem sus borradores pasaron a manos de su hijo Joseph Pedro Jerusalem, quien había prometido devolverlos al chante Ignacio de la Rocha y al músico Joseph Fernández de Santa Cruz. Sin embargo, como Pedro Joseph había muerto de manera repentina durante un pleito, Tollis de la Roca pasó a la casa mortuoria a solicitar los papeles, donde le dijeron que se los había llevado Francisco Salvador Jerusalem, mismo que los puso en manos del Conde de San Mateo de Valparaíso. Francisco Salvador pretendía que los quinientos pesos fueran a parar a manos de las dos hijas del difunto maestro de capilla, pero el conde prefirió darlos a la viuda de Pedro Joseph

novohispana que cuando murió Juan Fernández de Utrera, quien había solicitado dos años de licencia para irse a España, fue él mismo quien puso en aviso al cabildo por medio del canónigo Vives.<sup>38</sup> Incluso, se llegó a involucrar en los pleitos entre Portillo y la capilla de la Catedral.<sup>39</sup>

Aunque se puede argumentar que el caso del conde de San Mateo de Valparaíso es excepcional por su afición a la música, no es de extrañar que en menor medida el resto de la nobleza y demás personajes importantes se rodearan de músicos, o al menos los convidaran para amenizar sus reuniones. Un ejemplo localizado, lo tenemos en la reseña que Matheo Tollis de la Roca hizo sobre la habilidad de Manuel Andreu:

Esto lo compruebo con más seguridad y experiencia (la que no necesitaba) en que habiendo concurrido con él en casa de don Francisco Reyna, en donde asistieron varios sujetos de distinción, como muchos aficionados y profesores, tocó desde la cinco de la tarde hasta las once de la noche dichos instrumentos así a solo obligado como en concierto, unos suyos y otros de repente, lo que ejecutó con una libertad, gusto y destreza tan distinta de lo que hizo el día de la prueba que nos sorprendió y tuvimos que confesar todos su habilidad. En el cantar sucedió lo propio con la diferencia de que fue toda música que llevaba yo para mi y aunque unas de las arias, por lo particular que es, las hubiese oído o visto, las demás no pudo ser por no haberse divulgado y tenerlas yo solo para mí reservadas.<sup>40</sup>

Si la nobleza novohispana tenía idénticas costumbres es probable que los músicos fueran constantemente requeridos para amenizar sus tertulias. Los únicos testigos del quehacer musical en los convites de las élites de la Ciudad de México son los biombos del siglo XVIII. Esos lienzos, junto con algunas escuetas referencias, atestiguan la actividad musical que una vez fue parte importante en las

---

porque las hijas se encontraban internas en el colegio de San Ignacio. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 51, 21 de enero de 1771, fs. 17v-18; 7 de junio de 1771, f. 62v; 7 de diciembre de 1772, fs. 277

<sup>38</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 52, 19 de julio de 1774, f. 185v

<sup>39</sup> ACCMM, *Acuerdos de cabildo*, leg. 4, sf.

<sup>40</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 10 de octubre de 1760, fs. 220-220v. Subrayado mío

diversiones de las clases privilegiadas, pero que por ser parte de la vida cotidiana nunca fueron asentadas por escrito.

### *Vínculos familiares*

Tal parece que existían vínculos muy estrechos alrededor de las familias de los individuos que conformaban la capilla, independientemente de su estado civil: solteros, casados o con órdenes sacerdotales. Las intenciones de los músicos casi siempre se refieren a velar por los intereses de sus familiares, ya sea esposa, hijos, hermanos u otros familiares. Los ingresos se canalizaban usualmente para subsanar las necesidades que se iban presentando entre los miembros de la casa, así lo vemos en las peticiones de aumentos de salario, suplementos o limosnas.<sup>41</sup>

El discurso más socorrido en las solicitudes de aumento de salario hacía mención de las carencias económicas y la dificultad para sostener a una familia numerosa. El bajonero Nicolás Gil de la Torres mantenía a su madre y hermana con tan solo 150 pesos de renta, uno de los sueldos más bajos de la Catedral. Según él, se hallaba con tantas necesidades que había tenido que empeñar los hábitos con lo que asistía al coro.<sup>42</sup> En efecto, esa vestimenta era una de las posesiones para obtener dinero rápido, ya que podía empeñarse la prenda. Pero aún este acto no denotaba la pobreza del individuo, pero sí su nivel de endeudamiento. Joseph Paredes afirmaba: “que la alhaja que en el día exhibe en su poder de mayor valor

---

<sup>41</sup> El suplemento de 50 pesos que solicitó Nicolás Gil de la Torre se utilizó para los gastos del entierro de su madre. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 54, 27 de noviembre de 1778, f. 140. Cuando el cabildo otorgó a los infantes Ignacio Paz, Joseph Paredes y Mariano Vargas 100 pesos de gratificación se por su servicio en la capilla, a sus necesidades y al tiempo de estancia en el Colegio, los canalizó “solo este año, cuyo importe por mesadas precisamente se entregue a sus padres.” ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 50, 19 de enero de 1770, fs. 139-139v. En las peticiones de ingreso también se ponía por delante a la familia como beneficiaría por la obtención del trabajo. ACCMM, *Correspondencia*, leg. 18, sf

<sup>42</sup> El cabildo propuso aumentar la renta del músico y ordenó que de los efectos de la fábrica se dispusiera una cantidad para desempeñar los hábitos. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 42, 31 de octubre de 1755, f. 206-206v

son los hábitos únicos que le sirve, que fueron los mismos que hizo su acreedor demandante.”<sup>43</sup>

Así, la expresión “estar cargado de familia” no puede ser tomada de manera literal, si bien definían un status del individuo, también se utilizaban como un recurso teatral para impresionar al lector de su solicitud. Al añadir a la demanda un toque de drama se tenía la finalidad de conmover los sentimientos de los capitulares, con el argumento de que los recursos no eran directamente para el músico sino para sus desprotegidos seres queridos. En realidad, los únicos proveedores y sostén de aquellas familias eran los propios músicos, al grado de que la carencia de dinero afectaba la estabilidad de todos sus miembros.<sup>44</sup> Por ejemplo, el músico Joseph Vergara se excusó de pagar una deuda a su acreedor “por estar debiendo [también a] dicha Santa Iglesia y que sólo se le daban diez pesos mensuales para sus hermanas, madre, mujer, e hijos.”<sup>45</sup> Las peticiones de los suplementos asimismo dan constancia de estas eventualidades; se solicitaba el préstamo para el entierro de una madre o de un hermano, para comprar ropa para la familia, para ayudar a la profesión de una hermana, un hijo o una hija, etc.<sup>46</sup>

El cabildo se preocupaba por las necesidades de los músicos y buscaba una solución económica a sus necesidades, no obstante ¿cuál era la postura del cuerpo capitular cuando era la parentela quien solicitaba su protección? Las peticiones enviadas por algún familiar, esposas en la mayoría de los casos, se escuchaban y dictaminaban en las sesiones del cabildo. Como el fin era conseguir dinero, la resolución de los capitulares les favorecía siempre y cuando los recursos salieran de los propios bolsillos del músico. El cabildo tendía a pagar lo justo, lo que

---

<sup>43</sup> AGN, *Indiferente Virreinal*, vol. 2885, exp. 12, (1788)

<sup>44</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 42, 12 de enero de 1756, fs. 23v1-231

<sup>45</sup> AGN, *Indiferente Virreinal*, vol. 5371, exp. 104, (1778)

<sup>46</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 42, 15 de febrero de 1755, f. 148v; 6 de abril de 1756, fs. 262-262v; lib. 43, 16 de abril de 1758, f. 193v; lib. 44, 3 de abril de 1759, f. 16; lib. 48, 31 de marzo de 1767, f. 130; lib. 49, 21 de octubre de 1768, f. 157; lib. 53, 15 de febrero de 1775, f. 75



significaba que no tenía la obligación de regalar nada, sobre todo cuando se hablaba de los recursos de la propia Catedral. El dinero salido de la clavería implicaba que el músico se lo había ganado con su trabajo.

Bajo estas circunstancias, el metálico solicitado por las esposas, madres o hermanas era sustraído de los salarios de los músicos. Cuando Francisco Rueda partió con rumbo a Guadalajara, le aseguró a su mujer que podría mantenerse con sus mesadas, sin embargo, se comentó que Rueda carecía de licencia para ausentarse, por tanto “no ganaba nada y así no había que darle a su mujer, pues a él no se le debía cosa.”<sup>47</sup> No sólo la familia cercana podía recibir el anhelado sustento, incluso encontramos el caso donde una mujer sin estar casada con el músico solicitaba la misma gracia. Manuela Chacón admitió “que por su fragilidad tuvo ilícita amistad con Ignacio [Pedroza] Cardilo”; producto de esa relación nació una niña a la que Cardilo reconoció y mantuvo hasta que contrajo matrimonio con María Antonia Alzate. Posteriormente, Chacón no recibió un solo peso y, ahora, solicitaba nuevamente el apoyo para ella y su hija, que a la fecha contaba con 15 años.<sup>48</sup>

Un recurso utilizado por las esposas era la solicitud de un suplemento, porque la devolución del dinero se obtenía del salario. No obstante, esta gracia se concedió en una sola ocasión en consideración a que se trataba de la esposa del maestro de capilla Ignacio Jerusalem. En efecto, si el cabildo tuvo alguna consideración fue por Antonia Sixto, esposa del mencionado maestro. Como

---

<sup>47</sup> La mujer de Rueda de se encontraba embarazada y tal vez por eso el canónigo Cervantes propuso que se le ministraran 8 pesos cada mes mientras se resolvía la situación de Rueda. Aunque puso sus condiciones: “que su señoría los aseguraba y que nunca perdería nuestra santa iglesia, pues en cualquier contingencia los pagaría su señoría, pues quería que se hiciese esto a nombre de esta santa iglesia, para en cualquier tiempo poder cobrar lo que se diese”. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 40, 5 de junio de 1750, f. 73

<sup>48</sup> El cabildo resolvió que acudiera con el provisor para que verificando el dicho de la mujer se le ayudara con alguna parte de la renta de Cardilo. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 41, 18 de julio de 1753, f. 285

Jerusalem era muy descuidado con su familia, el cabildo había ordenado que 35 pesos de sus mesadas se le dieran en forma directa a su mujer. Entre sus acreedores y el dinero para su parentela se dividía el sueldo del maestro, por lo que al verse necesitada de más dinero para diversos menesteres de sus hijos, Antonia se vio en la necesidad de pedir suplementos para su manutención y su marido en la obligación de pagarlos.<sup>49</sup>

Cuando un músico fallecía, el flujo monetario cesaba, a menos que el difunto hubiera dejado algún saldo a favor, el cual podía ser repartido entre sus deudos o sus deudores. Eso fue lo que ocurrió a Blasa Rodríguez, hermana de Juan Rodríguez. La mujer solicitaba lo que había ganada el músico hasta el día de su deceso, para con ese dinero poder comprar ropa. El cabildo determinó que Blasa acudiera al Provisor, ya que éste había embargado la renta del músico para el pago de sus deudas. Le restaban 14 pesos y “sólo queriéndoselos ceder estos, que eran los acreedores, de justicia podría haber la libertad para socorrer a esta miserable.”<sup>50</sup> Como se puede observar, ni aún en estos casos extremos el cabildo cedía un poco de sus caudales. No niega nada siempre que esté apegado a derecho, pero tampoco tiene la intención de mantener a nadie con el dinero de las arcas eclesiásticas.

No había concesión alguna aunque se tratara de las viudas; a lo sumo se les podía expedir un certificado de los méritos de su marido, pero ni siquiera se les otorgaba una ayuda a título de limosna. Así aconteció a Josefa Valdivieso, viuda de Francisco Selma. Tanto en 1779 como en 1791 solicitó una limosna que categóricamente le fue negada en ambas ocasiones. Lo único que pudo rescatar

---

<sup>49</sup>ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 17 de marzo de 1759, f. 5; ACCMM, lib. 45, 27 de octubre de 1761, fs. 120-120v; lib. 46, 24 de marzo de 1763, f. 65v

<sup>50</sup>ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 45, 3 de abril de 1761, f. 19

Valdivieso fue la mencionada certificación de servicios de los casi veinte años que Selma había trabajado en la capilla.<sup>51</sup>

No siempre las solicitudes revelan buenos términos entre los cónyuges, y sí ponían en evidencia los conflictos entre la pareja. El número de separaciones o intentos de divorcio no resultan significativos, si los comparamos con el total de músicos que integraron la capilla entre 1750 y 1792. Apenas hemos contabilizado un total de cuatro disputas maritales. Su importancia radica nuevamente en que algunas se ventilaron en la sala capitular dejando al descubierto la vida privada de los músicos.

Aunque los pleitos conyugales se dirimían en el Provisorato, el cabildo podía tomar medidas en torno a los conflictos. Los trastornos de la vida conyugal son un referente para indagar acerca del entorno privado de los músicos. Los motivos giraban en torno al abandono de hogar, la infidelidad, el desamor o los malos tratos. Son actitudes que se suscitaron con más frecuencia de lo que imaginamos, por desgracia únicamente cuatro conflictos han llegado documentados hasta nosotros. Aunque el escándalo más sonado fue el del violinista Gregorio Panseco y la cómica del Coliseo Josefa Ordóñez, también encontramos otros, como el intento de divorcio de Francisco Javier Cerezo y María

---

<sup>51</sup>ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 54, 2 de marzo de 1779, f. 127; lib. 57, 6 de mayo de 1791, f. 153v. La viuda de Antonio de Mendoza, María Manuela de Silva, informó que antes de morir su marido le expresó que lo único que podía dejarle a su muerte era su contrabajo. Como el chantre Ignacio de la Rocha no sabía a ciencia cierta de quien era el instrumento, mandó se guardara en la Catedral. Manuela inquirió al cabildo para que se le diera el costo del contrabajo. El músico Joseph Pisoni dijo que él se lo había costeado al difunto, por otro lado, el arrendatario del Coliseo afirmaba que le había dado 40 pesos a Mendoza por el instrumento. A pesar de la pobreza que aducía la mujer, el cabildo ordenó que el asunto se remitiera al chantre para que hiciera una investigación y determinara lo que mejor conviniera. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 48, 27 de octubre de 1768, f. 163-163v

Gertrudis Gómez, de Ignacio Jerusalem y Antonia Sixtos y el de Ignacio Pedroza Cardilo y María Antonia de Alzate.<sup>52</sup>

Tomemos un ejemplo al que se le dio seguimiento en las sesiones de cabildo. El pleito entre el bajonero Francisco Javier Cerezo y su mujer María Gertrudis Gómez, tomó importancia porque la forma de vida del músico afectaba su imagen pública e influía en el desempeño de su oficio. A pesar del mal comportamiento de Cerezo, el cabildo había decidido perdonarlo y darle una nueva oportunidad, así como proporcionarle dinero para vestirse, excusarle sus deudas y aumentarle el salario. Sin embargo, su mujer había mandado una carta a los capitulares donde detallaba la mala vida que le proporcionaba el músico. A pesar de que contaba con varios meses de embarazo, el tal Cerezo no se había aparecido por su casa durante siete meses por estar pernoctando en la vivienda de su amante; razón por la cual ella y sus hijos se hallaban en una situación precaria. Además se quejaba de recibir malos tratos del susodicho. A este pedimento se ordenó “que las mesadas que tiene se le den a su mujer por semanas”. En este caso, el cabildo reaccionó dando su apoyo a la esposa de Cerezo. Empero, detrás había un sujeto que trabajaba y de esa labor cobraba una cantidad en efectivo. En realidad no se estaba ayudando a la familia, solamente se redistribuía el dinero que de cualquier forma saldría de la clavería.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Vazquez Mantecón, *op. cit.* Antonia Sixtos se encontraba depositada en un recogimiento debido a que había acusado a su marido de malos tratos, por el contrario Jerusalem afirmaba que ella se había separado porque se negaba a mantener al hermano de su cónyuge. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 29 de octubre de 1756, fs. 37v-38; 2 de diciembre de 1756, f. 45v. En 1765, Cardilo había acusado a su mujer de no querer vivir en su compañía sin haberle dado motivo, un año después declaró que la separación ocurrió por “la entrada de sujetos que no convenían al bienestar de ambos.” Por su parte su mujer lo acusaba de sevicia, porque cuando llegaba ebrio a su casa la golpeaba. AGN, *Matrimonios*, vol. 62, exp. 1, f. 1-12, (1756); ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 11 de febrero de 1757, fs. 79-79v

<sup>53</sup>El provisor, con la anuencia del cabildo, mandó dar un fuerte castigo al músico poniéndolo en la cárcel a Cerezo y a su amasia en un recogimiento. “sin que el entienda ser queja de su mujer, porque en saliendo de la cárcel puede maltratarla”. Casi cuatro años después Cerezo envió una

El contrato que ligaba a un individuo con el cabildo para prestar sus servicios en la capilla de la catedral tenía muchas ventajas, como el patitur o los suplementos, pero amparaba exclusivamente al músico y, como hemos visto, dejaba desprotegida a su familia. El único vínculo monetario de los capitulares con la parentela del músico era lo que él mismo se generaba con su esfuerzo. Las diversas negativas para liberar dinero es una muestra de esta postura que tenía como fundamento la tradición bíblica en la epístola de San Pablo con su célebre “el que no trabaje que no coma.” Quien producía, tenía derecho a un beneficio ganado a cabalidad. Por extensión, la familia recibe en la medida que el músico ha obtenido el pan con el sudor de sus manos y voces en las diversas funciones de la Iglesia. Si no se cumple el precepto no hay responsabilidad de manutención por parte del patrono. A pesar de las prerrogativas del oficio de músico eclesiástico en el magno recinto, muy lejos se encontraba todavía la asistencia social que vería sus inicios en el siguiente siglo, por el momento sólo se contaba con la ayuda mutua que se generaba al interior del grupo.

#### *Relaciones de amistad*

En la capilla de música los vínculos de unión se generaban por medio de las relaciones laborales, mismas que tenían un fuerte impacto en los lazos de amistad tejidos al exterior del recinto. Entonces las relaciones de amistad y compañerismo empezaban por un simple nexo de trabajo. Hemos visto que la capilla se

---

carta al cabildo donde daba cuenta de haber enmendado el camino con tal de recuperar su trabajo y los favores que le había prometido el cuerpo colegiado. En ella hablaba de “un mal informe” de su cónyuge, por lo que el músico estaba enterado de la carta de su mujer, contrariando lo dispuesto en la sala capitular. También su mujer mandó una carta donde se retractó de su acusación porque al parecer le tenía mucho miedo “y haría cuanto le mandase.” El canónigo Barrientos terminó de hundir a Cerezo cuando afirmó “que había cinco años que vivía amancebado y en todo este tiempo no había hecho vida maridable con ella, ni le había dado nada absolutamente, ni para sus hijos, y quitaba las mesadas que le habían entregado en la clavería.” ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 40, 20 de marzo de 1751, fs. 196v-197; lib. 42, 8 de marzo de 1755, f. 154-154v

encontraba fragmentada en grupos de poder que intentaban controlar sobre todo el manejo de las obvenciones de fuera. No obstante, las alianzas en torno a la obtención de ganancias monetarias e incluso, la complicidad en los propios fraudes, no implicaba necesariamente la creación de redes de solidaridad entre los músicos. Vimos también cómo se generaban tensiones a partir de la rutina del trabajo diario; los individuos que tenían cierta rivalidad estallaban generando reacciones que iban desde las agresiones verbales hasta los golpes. Esto no impedía que dentro del grupo existiera la camaradería propia de quienes mantienen relaciones de índole laboral y que tuvieran como extensión la vida cotidiana de cada individuo de la capilla.

Una primera forma en la que se fincaban las amistades y lealtades era mediante la relación maestro y aprendiz. Cuando los músicos entraban a trabajar a la capilla de la Catedral, sobre todo los más diestros o aquellos que, por venir de Europa, “cantaban a la moda”, comúnmente les eran asignados uno o dos de los muchachos del Colegio de Infantes para la enseñanza o perfeccionamiento en el instrumento o el canto. Algunos como Francisco Selma había enseñando a un buen número de individuos que llegaron a ocupar un lugar en la capilla.<sup>54</sup>

Muchos músicos lograban reconocimiento por dar buenas cuentas de los estudiantes que enseñaban, lo que se podía traducir en un aumento de salario. El violinista Juan Rodríguez pudo acrecentarlo debido a la habilidad que tenía en el instrumento, pero también porque había logrado grandes avances en la instrucción del infante Gabriel de Córdoba quien, a juicio del arzobispo Manuel José Rubio

---

<sup>54</sup> Cuando la viuda de Selma pidió una certificación de los méritos de su marido mencionaba que “sirvió cerca de veinte años con el mayor esmero no solo en el cumplimiento de su destino sino en haber enseñado muchos discípulos de los cuales es uno don Joseph Paredes que actualmente ocupa su plaza.” ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 54, 2 de marzo de 1779, f. 127. Otras referencias al respecto en: ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 10 de febrero de 1761, fs. 296v-297; lib. 46, 12 de julio de 1763, fs. 110v-111; ACCMM, lib. 47, 1 de enero de 1765, f. 81; lib. 47, 7 de febrero de 1766, f. 220; lib. 52, 24 de enero de 1774, f. 112v; lib. 52, 27 de enero de 1775, f. 275v

Salinas, contaba “con bastante destreza para su edad y proporción.”<sup>55</sup> Pero tal vez la mayor retribución por enseñar a un muchacho eran los 100 pesos que se otorgaban como gratificación, lo que no resulta extraño en un contexto donde se intentaba obtener ganancias de cualquier parte.<sup>56</sup>

No obstante, en ciertos momentos la relación entre el maestro y su aprendiz adquiría dimensiones que iban más allá del mero interés económico. Entonces se tejía un vínculo de amistad, una relación entre padre adoptivo y su hijo. La casa del maestro se convertía en un segundo hogar. Los aprendices llegaban a ocupar el lugar de sus maestros cuando estos morían, es decir, de ser un violín segundo se podía escalar al primero. Por ejemplo, Joseph Paredes de la Torre ocupó el puesto de primer tenor al fallecer su maestro Francisco Selma.<sup>57</sup>

Aunque esta relación maestro aprendiz y otras como una jerarquía estructural según la habilidad en el trabajo o el respaldo de una advocación de santo o virgen para la corporación, dan cuenta de una actividad gremial;<sup>58</sup> los músicos novohispanos, hasta donde se sabe, nunca se consolidaron como un gremio debido probablemente a que se encontraban sujetos a la estructura eclesiástica. Otra posible explicación era no cumplían con un requerimiento para conformarse como tal: ser productor de bienes y ejercer su monopolio.<sup>59</sup> En este

---

<sup>55</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 42, 12 de enero de 1756, fs. 231-231v

<sup>56</sup> Mariano Vargas e Ignacio Ortega habían recibido 25 pesos de gratificación por la enseñanza de instrumento de trompa a Agustín de León, empero, argumentaron, no sin antes dar las gracias al cabildo, no poder seguir enseñando al infante porque además de no observar un adelanto notable en el muchacho, no recibieron el estipendio de 100 pesos que se otorgaba estos casos. Al escrito de los músicos, el cabildo respondió que siguieran con la enseñanza de León, además de reprenderlos por lo dicho en su carta. ACCMM, *Correspondencia*, leg. 18, sf. (1769-1781); *Actas de cabildo*, lib. 54, 6 de febrero de 1781, f. 271v

<sup>57</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 54, 2 de marzo de 1779, f. 127

<sup>58</sup> Pastor, *op. cit.*, p. 213-226

<sup>59</sup> Alejandra Moreno Toscano (coord.) *Ciudad de México. Ensayo de construcción de una historia*, México, SEP/INAH, 1978, p. 27

sentido habría que estudiar con más profundidad a los fabricantes de instrumentos musicales.

La amistad entre los músicos hacía que se crearan relaciones de trabajo y de esparcimiento. Es probable que se visitaran por las tardes, ya que a pesar de las cargas de trabajo siempre había tiempo para socializar. Aunque el siguiente ejemplo responde a un dato aislado, nos da idea de este tipo de visitas. Cuando Nicolás de Monte llegó a la ciudad de México, Manuel de Enderica le solicitó al violinista Gregorio Panseco que le buscara acomodo en la capilla, desde entonces del Monte concurría de manera cotidiana a casa de Panseco. Las visitas terminaron cuando la esposa del violinista, la cómica del Coliseo Josepha Ordóñez, acusó ante la Inquisición a del Monte por proferir frases heréticas. Con ojo crítico el también músico de la capilla Joseph María Jiménez, discípulo de Panseco, quien también acudía de forma cotidiana a casa de su maestro, expuso la situación desde otra perspectiva:

que en los principios observó el declarante bastante amistad entre dicha Josepha y Nicolás, y que este frecuentaba tanto su casa, que lo llevaba a mal el marido de la dicha Josepha Ordóñez, pero que después de haberse retirado de ella se hallaba tan poseída de celos, que alguna vez, según le ha expresado, se ha vestido de hombre para expiarlo, y sabe todas las cosas que hace dicho Nicolás, siendo así que antes, y después de algún tiempo de haber proferido dichas proposiciones le hacía bastantes regalos, comía en su casa, y aún le curaba cuando se hallaba enfermo; y aún el declarante vio en una ocasión que le sangraron en su propia recámara, de que infiere, que si dicha Josepha le ha denunciado, ha sido más por celos de su cariño, que de nuestra santa fe, por que en tiempos de la Amistad y frecuencia de dicha casa lo podía haber hecho, y no después, según le ha insinuado al declarante mucho después y en ocasiones en que lo veía tocando con viveza de los celos.<sup>60</sup>

Lejos de situaciones tan embarazosas, los músicos también organizaban reuniones, diversiones y paseos en su tiempo de esparcimiento. Cuando al músico Juan Bautista del Águila se le incriminó de tener pleitos con Manuel Andreu, refutó la acusación diciendo que su buena educación no le permitía tales acciones,

---

<sup>60</sup> AGN, *Inquisición*, vol. 1136, exp. 3, fs. 463-481, (1776). Vázquez Mantecón, *op cit.*



sobre todo “con un sujeto por quien a profesado siempre sincera y verdadera amistad; sirva de prueba a lo referido las honestas diversiones, las partidas de campo que ordinariamente se hacen entre Selma, Andreu, Roca, Pisoni e Águila.”<sup>61</sup> Las continuas salidas nos permiten inferir que los nexos sociales iban más allá del mero espectro laboral. Incluso se juntaban a beber en el mismo lugar.<sup>62</sup>

De lo anterior también se desprende que las relaciones no sólo se generaban por la empatía que se daba entre ciertos miembros, también existía una afinidad por el lugar de origen. Si nos atenemos a lo dicho por del Águila, las uniones de paisanaje eran frecuentes en aquellos músicos que provenían de fuera del virreinato. Es posible que también existiera cierta afinidad entre los egresados del Colegio de Infantes, debido al largo tiempo que habían compartido en el recinto.

Algunos miembros de la capilla llegaban a adquirir objetos que habían sido propiedad de sus compañeros fallecidos. Cuando falleció Matheo Tollis de la Roca, sus amigos Juan Bautista del Águila y Nicolás del Monte adquirieron algunas de sus pertenencias. Es claro que esos objetos no eran ajenos a los mencionados individuos porque seguramente los vieron en sus visitas a la casa del maestro de capilla.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> ACCMM, *Acuerdos de cabildo*, leg 4, sf. En una carta de Pedro Navarro se presume que los músicos concurrían a reuniones donde no solo se escuchaba música, también se ventilaban los chismes que se generaban al interior de la capilla.

<sup>62</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 26 de junio de 1757, fs. 131-131v

<sup>63</sup> En la venta de los bienes de Tollis de la Roca resaltan los nombres de ciertos músicos que adquirieron algunas de sus pertenencias. Nicolás del Monte compró dos mancerinas de moda quintadas con peso de 4 marcos; 3 ochavas 4/8 en 9 pesos; 4 reales; seis cuchillos de moda quintados con peso de 2 marcos 4/8 en 26 pesos; cuatro cuadritos de media vara con marcos dorados de san Antonio, santa Rita, santa Gertrudis y santa Rosa en 5 pesos; un cajoncito con jabón de Puebla en 3 reales; una conservera poblana en 4 reales y una conservera de China que se encontraba pegada en 2 reales. Ignacio Ortega adquirió dos marcos dorados de media vara de San Emigdio y San Juan Nepomuceno en 2 pesos; una estampa de Nuestra Señora y Santa Ana en 2 pesos; dos taburetes azules de paja en 2 pesos, 4 reales; un armario ordinario pintado de blanco en 3 pesos; una caja de cedro de la tierra en 1 peso, 2 reales; seis plantillitas doradas a lo largo con sus espejos y mecheros de metal en 9 pesos; dos candilitos viejos plateados en 1 peso, 2 reales; dos bancos de cama pintados de verde en 3 pesos; un vestido de cama blanquizo en 1 peso; doce pozuelos encarnados comunes

En la vida y en la muerte los fuertes vínculos que se generaban entre los miembros de la capilla tenían como origen las relaciones de trabajo forjadas en la catedral. No podía ser de otra forma porque los músicos seguían pautas de comportamiento afines al grupo donde se reconocían, ya fuera por ser alumnos del maestro, por lazos de paisanaje o afinidad personal. Estas desbordaban el ámbito laboral para crear nexos que hubieran permitido comprender con mayor facilidad las intenciones de estos sujetos en su entorno social; desgraciadamente, como miembros de las clases secundarias, su voz se encuentra en una cantidad muy limitada de testimonios y, por supuesto, su existencia apenas es una tenue sombra que nos salta de forma inesperada en los documentos.

#### *Nexos con otros personajes de la ciudad*

El 15 de noviembre de 1756 el alcalde de corte, Sebastián Calvo, puso preso a Antonio Palomino, “sacándolo con diez alguaciles de su cajoncillo de géneros que tiene en la plaza.” El motivo que arguyó el alcalde fue que al pasar por el lugar, el músico no se había quitado el sombrero. Aunque se aseguraba que el verdadero motivo era que Palomino se negaba de manera reiterada a tocar en la casa del funcionario porque nunca había recibido pago por su trabajo. Empero, debemos poner atención porque este incidente pareció “muy mal al común.” Independientemente de motivos y razones de ambas partes, lo que nos interesa resaltar es cómo la sociedad que deambulaba por la plaza y la gente conocida del músico no vio con buenos ojos su detención.<sup>64</sup>

---

en 1 peso, seis pozuelos azules en 4 reales y dos vinagreras y dos vinajeras de cristal en 1 peso, 4 reales. Por último, Juan Bautista del Águila compró tres sombreros de brazo ya viejos en 4 pesos; una coladera de metal en 1 peso y dos muestras, una de oro y otra de plata, en 82 pesos. AGN, *Intestados*, vol. 57, exp. 1, f.s 1-109 (1781-1785)

<sup>64</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 16 de noviembre de 1756, f. 40

Si los músicos gozaban de estima en las altas esferas de la sociedad novohispana por su habilidad en la voz o el instrumento, también eran vistos con buenos ojos por otros sujetos de la capital que admiraban a músicos talentosos como Antonio Palomino. En efecto, los músicos eran personajes del todo conocidos por la condición pública de su empleo. Guardando toda proporción y sin caer en anacronismos, eran verdaderos artistas de su tiempo, que lo mismo oficiaban desde la Catedral que en el circuito de templos y conventos de la ciudad. La movilidad que le daban a su oficio los hacía populares entre la población. Una prueba pueden ser los varios ejemplos donde son invitados como testigos en las solicitudes de matrimonio.<sup>65</sup>

Al ser personajes públicos por desempeñar su trabajo en la Catedral, gozaban de la estima social y también confianza crediticia. Esto es, que la magna institución les brindaba un respaldo para que se les confirieran préstamos monetarios. Podemos suponer que los integrantes de la capilla acudieron de manera constante a las fuentes de préstamos por la continua necesidad de recursos para satisfacer el nivel de vida que requerían como *star musicians* del mundo novohispano, sobre todo aquellos que ingresaban en el mundo de las élites capitalinas. La necesidad de dinero se refleja en la constante petición de suplementos para costearse necesidades urgentes, tal como hemos visto ya en otro apartado, pues “aún con todas sus rentas, sus faltas son muy frecuentes y sus dependencias muy continuas.” Como veremos, el origen de los débitos fue sobre todo una consecuencia de incumplimiento de pago de un préstamo en efectivo, del arrendamiento de una vivienda o del financiamiento de vestuario.

La deuda se adquiría por un préstamo en efectivo que generalmente se entregaba en reales, aunque en los reclamos se tasara en pesos. Pero también por el

---

<sup>65</sup> AGN, *Matrimonios*, vol. 34, exp. 53, fs. 226-232, (1756); vol. 40, exp. 69, fs. 278-282, (1760); vol. 54, exp. 54, fs. 238-242v, (1754)

financiamiento en géneros (ropa para el músico y su familia). De los 31 casos encontrados sobre músicos deudores, en 3 se especificaba cual había sido el destino del dinero (1 para comprar papeles de música,<sup>66</sup> y 2 para solventar o saldar gastos de viaje<sup>67</sup> o para pagar gastos por enfermedad)<sup>68</sup> en 15 casos no se especificaba el uso que se dio al monto de lo prestado, pero es de pensar que se destinaban para asuntos similares,<sup>69</sup> los 8 restantes fueron utilizadas para pagar al casero.<sup>70</sup> En cuanto a la entrega de indumentaria, contamos con 5 casos.<sup>71</sup> Empero, no debemos pensar que estos fueron los únicos sucesos durante el periodo que estudiamos, tenemos también aquellos que no pasaron por el escrutinio de los capitulares y los de quienes volvieron a reincidir en su adeudos.

Cuando la deuda se prolongaba y los plazos se iban agotando, también aumentaba el reclamo del acreedor. La falta de voluntad, e incluso el cinismo del deudor para liquidar su débito, podía generar situaciones de violencia verbal. Al músico Joseph Vergara se le había fiado ropa con un valor de 183 pesos, 3 reales, los que se obligó a pagar dando abonos de 20 pesos cada mes. El trato quedó por escrito en un papel que supuestamente contaba con la rúbrica del aval Francisco Álvarez, también músico de la catedral. Para confirmar la autenticidad de la firma:

---

<sup>66</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 40, 21 de mayo de 1751, f. 43

<sup>67</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 42, 22 de marzo de 1756, f. 258v; lib. 53, 10 de octubre de 1775, f. 86v;

<sup>68</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 45, 27 de octubre de 1761, fs. 120-120v

<sup>69</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 40, 5 de junio de 1750, f. 73; 23 de octubre de 1750, f. 137v; lib. 41, 21 de agosto de 1751, f. 26; 27 de mayo de 1751, f. 26; 2 de mayo de 1752, f. 106; lib. 42, 24 de mayo de 1754, fs. 93-93v; 11 de marzo de 1755, f. 156; 27 de enero de 1756, f. 240v; lib. 43, 20 de agosto de 1756, f. 8; lib. 45, 3 de abril de 1761, f. 19; lib. 50, 20 de julio de 1770, f. 223v-224; lib. 54, 12 de agosto de 1778, f. 86v; lib. 55, 30 de enero de 1784, f. 127v; lib. 56, 26 de septiembre de 1786, f. 64v. AGN, *Indiferente Virreinal*, vol. 1067, exp. 1, (1751)

<sup>70</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 41, 19 de mayo de 1752, f. 112v; lib. 43, 17 de agosto de 1756, f. 6v; lib. 44, 17 de diciembre de 1759, f. 83v; lib. 48, 24 de octubre de 1766, fs. 45v-46v; lib. 50, 27 de octubre de 1769, f. 85v; lib. 40, 21 de mayo de 1751, f. 43; lib. 50, 5 de octubre de 1770, f. 253v. AGN, *Indiferente Virreinal*, vol. 4663, exp. 20, (1761)

<sup>71</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 40, 30 de abril de 1751, f. 34v; lib. 42, 10 diciembre de 1754, f. 132v. AGN, *Indiferente Virreinal*, vol. 4795, exp. 39, (1755); vol. 5371, exp. 104, (1778); vol. 2885, exp. 12, (1788)

pasó dicho Don Joseph Rubiera y yo a casa de éste a que reconociese, si era firma suya la que estaba al pie de la obligación y nos hallamos con que no ha hecho tal obligación y que aunque le vio Vergara para que fuese su fiador se excusó, de que resulta que la citada obligación es fingida y habiendo pasado a casa del expresado Vergara a verlo, diciéndole que cómo nos había engañado con aquel papel falso, que no pasábamos por semejante cosa. Este lleno de una grande ira, y con demasiada desatención les quitó la obligación de las manos a Don Joseph Rubiera, y la hizo pedazos diciendo que daría otra, y que para ello diésemos la vuelta. En efecto ocurrí nuevamente yo solo, y me halle con la puerta cerrada, por que ya se había mudado a otra parte sin dar aviso, cuyo hecho manifiesta que el ánimo de Don Joseph Vergara no es otro más que el de embaucar el importe de los enunciados géneros.<sup>72</sup>

Cuando los cobros eran reiterados, el músico podía estallar en una rabieta que terminaba en una serie de amenazas explícitas, como sucedió con el violinista Rodríguez. Explicaba su acreedor que “aunque en él le ha hecho repetidas reconvenções extrajudiciales no ha podido conseguir, antes sí muchas desvergüenzas y desacatos, sacando un cuchillo contra don Juan de Ochoa que ha ido a cobrarlo y amenazándolo que lo mismo haría con el suplicante luego que lo encontrase y que sólo le daría dos reales cada semana si los tuviese.”<sup>73</sup>

En estos casos, muy pocos por cierto, el cabildo tomaba conocimiento del asunto en sus reuniones efectuadas en la sala capitular. Si bien es cierto que la querrela judicial se podía remitir al Provisorato General del Arzobispado de México, los demandantes no pasaban por alto la figura del cabildo y por consideración al órgano colegiado aguantaban hasta el límite los desacatos de los músicos: “lo que h[e] tolerado por el miramiento del empleo y dependencia que tiene con este venerable cabildo”, expresaba un acreedor del músico Juan Rodríguez.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> En el documento se menciona que Vergara además adeudaba varios meses de la renta de una vivienda y 75 pesos un real del adelanto de géneros para su vestuario. AGN *Indiferente Virreinal*, vol. 5371, exp. 104, (1778)

<sup>73</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 20 de Agosto de 1756, f. 8

<sup>74</sup> *Idem*.

Cabe aclarar que, quienes llevaban los pleitos por deudas de los músicos eran los jueces hacedores.<sup>75</sup> No obstante ya desde el año de 1756, si es que no un poco antes, se despachaba al Provisor y Vicario.<sup>76</sup> Cuando Mariano Macías fue acusado por el mayordomo y administrador del convento de Santa Clara por una deuda de 105 pesos por el arrendamiento de una casa perteneciente al mencionado convento, el juez provisor Dionisio de Rocha ordenó que se retuvieran el salario de 20 pesos mensuales para cubrir el adeudo. La acción del magistrado ocasionó cierto desabrimiento entre él y los jueces hacedores por “ser esto contra la práctica de los señores sus antecesores a que estaba arreglada la de esta clavería.”<sup>77</sup> Sin embargo, algunos documentos sobre deudas que encontramos entre 1731 y 1788 se despachaban y dictaminaban en el Provisorato.

Ciertos acreedores mandaban escritos al cabildo, por ser patronos de los músicos, con la esperanza de que el cuerpo colegiado les resolviera con premura su asunto. Al urgir los acreedores la devolución de su dinero, en la mayoría de las cartas se pedía que el monto fuera tomado en parte o en su totalidad de la renta del deudor. En las solicitudes mandadas al Provisorato también se pretendía lo mismo. La postura del cabildo fue defender a los músicos endeudados considerando que no se les podían retener sus mesadas íntegras, porque se razonaba que servían para el alimento del músico y su familia.<sup>78</sup>

El cabildo expuso los motivos que impedían la práctica de congelar todo el salario del músico en los siguientes términos:

que sobran fundamentos y opiniones de autores, para que los jueces de oficios determinasen que no se debe embargar en todos los salarios pues estos eran privilegiados y era preciso dejar alimentos a los deudores; que si era cierto que si esta y otras providencias se llevaban a efecto, se verificaría el que los ministros, que

---

<sup>75</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 41, 2 de mayo de 1752, f. 106

<sup>76</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 43, 17 de agosto de 1756, f. 6v; 20 de agosto de 1756, f. 8

<sup>77</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 48, 28 de noviembre de 1766, f. 60

<sup>78</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 40, 30 de abril de 1751, f. 34v;

se les suspendiesen las rentas, desertarían del coro y se irían a buscar qué comer una vez que en la Iglesia, aunque asistieran, no ganaban nada y que de esto se seguiría precisamente el que falte en mucha parte el decoro y aumento del culto divino; y que aun con esa providencia se ponían en peor estado los acreedores de los ministros, pues no asistiendo estos, nada ganaban y así nada se les pagaría<sup>79</sup>

En efecto, el cabildo se preocupaba por la suerte de sus músicos al no tener sustento con qué mantenerse, pero más preocupaba que la salida de los músicos fuera en detrimento del cumplimiento y ornato de las celebraciones litúrgicas que se realizaban a lo largo del año. La solución del cabildo y del Provisorato, para terminar con el problema de los adeudos, fue otorgar la tercia parte. Esta consistía en dividir el sueldo semestral del deudor en tres porciones, dos eran para el deudor y la restante para el acreedor. Por ejemplo, la mesada del maestro de capilla Ignacio Jerusalem ascendía a 50 pesos. Este total se dividió en dos: 34 iban a parar a manos de su mujer y los 16 restantes se utilizaban para saldar deudas con la Catedral y con sus acreedores externos. Posiblemente, el músico solo podía echar mano de lo que se agenciaba por concepto de obvenciones.<sup>80</sup> Aunque esta práctica era corriente en los juzgados de la ciudad, el Provisorato, con el beneplácito del cabildo, podía congelar toda la renta del moroso.

Sin embargo, en otras referencias se menciona que si existía un remanente de dinero en la libranza semestral del músico, podía ser canalizado para reducir el saldo deudor. También se decía que para evitar los préstamos y el consiguiente endeudamiento de los músicos, el cabildo no debería saldar sus débitos.<sup>81</sup> De forma excepcional, cuando el músico había fallecido, los capitulares desembolsaban dinero para pagar un adeudo; entonces se buscaban los recursos de alguna partida

---

<sup>79</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 48, 21 de octubre de 1766, fs. 45v-46v

<sup>80</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 17 de marzo de 1759, f. 5

<sup>81</sup> ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 41, 27 de agosto de 1751, f. 26; ACCMM, lib. 41, 2 de mayo de 1752, f. 106; lib. 42, 24 de mayo de 1754, fs. 93-93v

sobrante.<sup>82</sup> En otro caso, si la renta del difunto había sido embargada en el Provisorato, el juez se encargaba de repartirla entre los acreedores del músico.<sup>83</sup>

El préstamo a personas de solvencia económica probada y, sustentada en un respaldo institucional de sobrado prestigio, fue una calidad asequible a los músicos por su pertenencia a la catedral y su salario estable. Las personas que prestaban dinero a los individuos de la capilla otorgaban ese crédito porque el cabildo tenía un gran peso en la sociedad de la ciudad de México y hacía jerárquicamente extensivo ese peso a cada uno de sus sirvientes. Tal vez por ello la credibilidad de los músicos no se discutía a pesar de que a muchos podía tachárseles de morosos consuetudinarios. Huelga decir que la gente no perdía la fe en aquellos individuos que por prestar un servicio en la iglesia eran parte del culto divino, es decir, en quienes debían ser un ejemplo para el resto del pueblo. Algún acreedor dirá que confió en un “hombre de bien.”

En realidad las deudas fueron parte del quehacer de los músicos para sobrevivir. Aunque las actas de cabildo mencionen algunos cuantos casos, las muestras que hemos encontrado en el Archivo General de la Nación parecen demostrar que los adeudos de los miembros de la capilla eran más ordinarios de lo que se pensaba y que los documentos oficiales de la iglesia no ventilaban todos porque daban una mala nota al prestigio del cabildo y de su insigne Catedral. Esto resulta más evidente si pensamos que la mayoría de los pobladores de la Nueva España vivían en constante endeudamiento.

---

<sup>82</sup> El bachiller Manuel Pérez, sacerdote de la Escuela de Cristo ubicada en la parroquia de Santa Cruz, solicitó al cabildo el pago de treinta y tres pesos que adeudaba Juan Bautista del Águila. Como al mencionado músico se le debía una gratificación de cien pesos por el tiempo que fue el único organista de la catedral y, con el fin de no gravar a la viuda, se ordenó que de ese dinero se pagara la deuda. ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 55, 30 de enero de 1784, f. 127v

<sup>83</sup>ACCMM, *Actas de cabildo*, lib. 44, 17 de marzo de 1759, f. 5



## **Conclusiones. La intimidad puesta entredicho**

Detrás de toda la parafernalia visual y auditiva, desbordada de virtuosismo, en las funciones de la catedral metropolitana de México del siglo XVIII, encontramos un microcosmos social donde las prácticas de trabajo generaban una serie de conflictos económicos y emocionales, es decir, una constante lucha por la apropiación de recursos monetarios y, de manera consecuente, una tensión entre los músicos y el cabildo.

Una capilla dinámica, y no un organismo estático como en ocasiones se le ha querido ver, hace que su estudio esté determinado por condiciones históricas específicas. La capilla de Jerusalem, Tollis, Panseco, Bernárdez, del Monte, Andreu, Selma, presenta características propias y, aunque existan prácticas tradicionales que se acuñaron desde su fundación, estamos frente a nuevas formas de entender el mundo que rodeaba a estos músicos.

En principio, la capilla de música no puede estar desvinculada de la tradición capitular, a través de la recepción, la asimilación y la transmisión de los “saberes” (prácticas y valores) se conformaron las formas administrativas que gobernaron la catedral novohispana, y los músicos tuvieron que adaptarse a ellas como garantía de su permanencia laboral. Sus prácticas de trabajo se encontraban vinculadas principalmente con la actividad dentro de la catedral, aunque una parte se desarrolló en el circuito de templos y conventos de la ciudad de México, empero, ambas siempre fueron reglamentadas a la voluntad del cabildo.

Los músicos justificaban su presencia en la catedral porque la música que producían era trascendente para el rito en la medida que se sacralizaba al estar ligada a los textos sagrados que conformaban dicho ritual. A pesar de diversas posturas en torno a la música teatral del siglo XVIII, la esencia de la música sacra

permanecía y por tal motivo era tolerada a regañadientes por algunos sectores del clero.

Sin embargo, la capilla no solo era un órgano productor de bellas sonoridades; su propia estructura, donde predominaba la jerarquía y la diferencia, le otorgaba el carácter de corporación. Una corporación menor en relación con los grandes cuerpos sociales novohispanos, pero no carente de importancia en el medio social capitalino. Prueba de su composición como cuerpo jurídico se encuentran las *Constituciones* o *Tabla de asistencias de la capilla* del año de 1758. Aunque muchas de las disposiciones del texto se ejecutaban como leyes no escritas en un periodo anterior, el documento le otorgaba solidez a la corporación porque contaba con el aval del propio cabildo.

Una característica de las corporaciones es que detentaban privilegios otorgados por el poder real con base en sus méritos. El reconocimiento de la capilla de música como cuerpo social era poseer los mismos privilegios de la capilla real de Madrid. Uno, fundamental, era tener exclusividad en todas las funciones de la jurisdicción eclesiástica ordinaria. El otro, ser la primera capilla de la ciudad de México con las beneficios que le correspondían, es decir, las prebendas y gracias concedidas por el cabildo. El documento clave para confirmar esta aseveración fue la *Relación jurada* que enviaron los músicos al rey en 1768, donde justificaban sus méritos teniendo como base los servicios que prestaban a todos los sectores de la sociedad novohispana con el soberano a la cabeza.

El cabildo mantenía siempre un ojo vigilante en los asuntos tocantes a la capilla. En lo personal, al menos en el papel, esta política recaía en la figura del chantre, quien se convertía en una representación paterna, cuya misión cotidiana era velar por la buena marcha de la capilla. La figura del buen cristiano como modelo para todos aquellos que laboraban dentro del magno templo fue siempre de gran interés para el cabildo. Los escarmientos que aplicaban no deben verse

como un castigo sino como una manera de hacer entrar en razón a quienes no entendían su papel como gente de la Iglesia. En contraposición, las diversas prácticas de los músicos, llámese sociales o de trabajo, contradecían a ese modelo impuesto desde arriba. El desacuerdo se manifestaba, incluso de manera inconsciente, llevando una forma de vida discordante.

En general el cabildo se representaba como una figura paterna que lo mismo podía ser misericordioso que un verdugo cruel, no obstante, actuaba de acuerdo a convicciones tradicionales donde nadie obtenía nada sin haberlo merecido antes por su trabajo duro. Por tanto, los méritos y la trayectoria dentro de la institución eran un parámetro evaluador indispensable.

El equilibrio que guardaba el cabildo entre la comunidad que integraba la catedral, tenía como sustento el seguir al pie de la letra las disposiciones de la tradición fundacional. Por tanto, cualquier innovación resultaba peligrosa, porque conceder a uno significaba hacerlo con todos. En este sentido, el cabildo era cuidadoso con lo que otorgaba, siempre consultando las fuentes que sustentaran sus decisiones y apoyaran sus dictámenes. Casi siempre se actuaba con apego a estos principios, empero, algunas veces los capitulares mostraban su lado vulnerable.

En muchas ocasiones encontramos una falta de unicidad en los criterios del cabildo a la hora de sancionar las faltas de sus ministros. Es claro que tenían sus preferencias en cuanto a los músicos y salían en su defensa o manifestaban su desaprobación tomando partido con su voto. Esto afianza la idea del cabildo como un padre amoroso y de los músicos como hijos pródigos a quienes se tenía que amparar y reprender en espera de un cambio de vida en los terrenos de lo público y lo privado. Pero también hace relevante las grietas por donde podía escaparse parte de su autoridad; solapada por aquellos en quienes recaía su aplicación

Es importante resaltar que detrás de una aparente sumisión de los músicos al cabildo, podemos observar una serie de actitudes que develan síntomas de rebeldía, de palabra o de obra, más o menos visibles, pero que se pueden advertir a través de la constante repetición de las mismas. Las transgresiones de los músicos no son resultado de este periodo en particular, muchas de ellas se observan en periodos anteriores; empero, son más palpables a finales del siglo XVIII. Tal vez porque se ejecutaban con mayor frecuencia, se realizaban con mayor descaro, porque los capitulares ya no eran tolerantes con los desacatos o sencillamente debido a que la sociedad novohispana estaba cambiando.

Aun así, no podemos engañarnos pensando que los músicos se enfrentaban al cabildo de manera directa, ya que estaríamos cometiendo una falacia documental, pues nuestras fuentes nunca hablan de enfrentamientos cara a cara. Los músicos desobedecían los mandatos del cabildo a sabiendas de que podían evadir las reprimendas. En el último de los casos, si había un castigo ejemplar, quedaba como recurso la postura de aparente arrepentimiento, actitud que se percibe en los documentos donde los músicos piden misericordia por sus faltas. Postura que resultaba del agrado de los capitulares para demostrar quién tenía el poder efectivo dentro de la Catedral.

Tampoco podemos pensar que la capilla en pleno desobedecía velada o de manera llana los mandatos del cabildo. La propia estructura de poder en la capilla nos demuestra para este periodo la existencia de grupos hegemónicos, mismos que se encontraban apoyando las decisiones de cuerpo capitular y acusando a quienes intentan salirse de la norma impuesta desde arriba. No obstante, con su modo de proceder denotaban que su labor resultaba importante para la marcha del recinto.

Gracias a la especialización de su oficio, los músicos se hacían necesarios para lograr los fines culturales de la catedral. Los clérigos se encontraban en la encrucijada de romper sus propias reglas en beneficio del buen ornato de los

oficios del magno templo, así pues volvían a echar mano de aquellos individuos que habían sido expulsados de la agrupación. Solo en última instancia el cabildo desechaba a quienes no le servían o de plano fracturaban constantemente los límites que ellos mismos había impuesto para los que trabajaban bajo su tutela.

Es curiosa la desobediencia de los músicos y los peligros que esto conllevaba, como la pérdida del trabajo, en una sociedad donde tener un empleo estable no era precisamente un privilegio de las clases subalternas. En un mundo donde se carecía de asistencia social, trabajar en la catedral representaba una prerrogativa que por lo menos otorgaba estabilidad económica constante.

Se ha sugerido que los grupos sociales con un buen nivel de vida en la ciudad de México contaban con ingresos que ascendían a los 300 pesos anuales. Así, la gran mayoría de nuestros músicos cumplían con ese nivel de recursos, ya fuera por su salario neto o sumando las obvenciones y otras entradas. Teniendo presente esta premisa, los músicos catedralicios, por lo menos aquellos que gozaban de los salarios más bajos, se encontraban en los límites de una existencia decorosa. Situación que superaban por mucho los músicos privilegiados de la capilla que percibían altas regalías. Sin embargo, hemos visto que todos recibían percepciones que superaban el salario promedio de los trabajadores urbanos del periodo.

Aunado a lo anterior, podemos observar cómo la figura del cuerpo colegiado, en lo singular, y, de la catedral, en lo general, amparaba a quienes servía en su interior. Esto significa que delante de la sociedad los músicos contaban con el respaldo de sus empleadores. La figura del cabildo pesaba dentro del espectro social y se hacía extensivo, guardando las debidas proporciones, a todos aquellos que trabajaban en la Catedral, sobre todo a los de mayor renombre. Este aspecto nos da idea de la importancia del músico catedralicio como sujeto de crédito.

El aparente apetito por la apropiación de caudales monetarios, que pudiera parecer hasta irresponsable, fue uno de los detonantes para que los músicos trasgredieran las diversas disposiciones del cabildo. Unos por estrechez, consecuencia de un salario insuficiente para mantener a sus familias. Otros, los menos y más hábiles, porque su aspecto tenía que rayar en lo elegante debido a que eran solicitados para trabajar en las casas de la elite novohispana.

Un aspecto que me parece fundamental para entender a la capilla durante el siglo XVIII, es el de la lucha por los espacios de trabajo. Cómo se ha puesto en evidencia, los conflictos por ejecutar música en misas y celebraciones y sus consiguientes estipendios, no fueron privativos del siglo de las luces; a lo largo del periodo virreinal se produjeron constantes conflictos con las capilla foráneas de la ciudad de México. El rasgo distintivo es que las agrupaciones foráneas del periodo, en específico la de la casa Profesa y la de Portillo, contaban con el apoyo de la elite novohispana y del clero regular.

En este sentido, los conflictos entre el clero secular y regular llevada a los terrenos de la práctica de la música, se explican porque los últimos no sólo contrataban capillas ambulantes, también protegían a los músicos expulsos de la catedral quienes incluso habían integrado capillas como la de la Profesa. El apoyo de una parte del clero daba ocasión a los músicos para contrariar las disposiciones que se habían emitido desde la sala capitular.

Es evidente que a pesar de la normatividad impuesta por el cabildo para lograr el buen orden de la capilla, los músicos tomaron cada vez más cierta independencia de los capitulares. Lo anterior es más notorio a finales del siglo cuando las preocupaciones del cuerpo colegiado se encontraban en asuntos de mayor alcance como el proceso de la Consolidación de Vales Reales y tenía menos tiempo para poner su mirada en asuntos menores como los excesos de los músicos.

Más allá de las rejas del coro, los capitulares fiscalizaban la rectitud privada de sus músicos en aras de la excelencia laboral y pública, es decir, se pensaba que la integridad de vida y el destierro de los vicios tendrían como consecuencia una buena eficiencia de la capilla. Así, la vida privada y cotidiana, se supeditaba de forma estrecha al quehacer dentro del recinto, al grado de ser una medida para la buena estancia de los músicos en la capilla. El cabildo, como árbitro, juez y patrono, dictaminaba entonces quienes se encontraban dentro del límite de una vida correcta y ordenada dentro de la catedral y a extramuros de ella. A fin de cuentas la vida laboral era un todo, donde al parecer no había secretos que esconder porque la intimidad de los músicos fue puesta en entredicho en aras del esplendor del culto.

Hace falta ahondar, hasta donde los documentos lo permitan, acerca de la vida privada de los músicos, empero el éxito económico de los miembros de la capilla no sólo dependió de salario anual sino de su buena administración. El prestigio social se fincó tanto en las relaciones que se tejieron con su pares como en las ligas con personajes de la elite local. Estos factores propiciaron que algunos individuos lograran un soporte monetario para no tener que cargar con demasiadas deudas.

Cuando la Iglesia fue perdiendo paulatinamente su poder económico en el siglo XIX, la capilla se fue extinguiendo al dejar de ser nutrida por su madre protectora. El grupo empezó a deteriorar su importancia dentro y fuera de la Catedral, lo que se fue haciendo notorio cuando vemos que el flujo monetario fue disminuyendo de manera gradual. También los músicos fueron perdiendo posiciones dentro de la sociedad al diversificarse la actividad musical, ya que entraron en escena otros sujetos que ejercían el oficio fuera del marco de la Iglesia.

Es en estos años que encontramos los primeros indicios del rompimiento del amplio predominio que en materia musical había sido detentado la Iglesia en

Nueva España desde el siglo XVI, y que llegará a su punto culminante durante la primera mitad del XIX. Esta escisión provocada desde el propio seno de la Iglesia, desde dentro y fuera de la Catedral, dará pie a los músicos para que poco a poco vayan encontrando otros espacios y otros patrones alternos al clero.

Al fracturarse el predominio eclesiástico, los músicos empezaron a tener una vida privada desvinculada del ámbito laboral y a gozar de una libertad cabal de contratarse con quien pagara mejor. En contraparte, quedaron guardados en un estante los libros donde se hacía referencia de aquellos viejos días donde la madre proveedora dotaba de todo lo necesario a los hijos de Euterpe.



Apéndice 1

Músicos de la capilla entre 1750 y 1791

1750

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Instrumento	Salario
Ignacio Jerusalem	Lecce, Nápoles	40	Extranjero	03/08	Maestro de capilla	700 pesos

1751

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Instrumento	Salario
Pedro Joseph Martín Bernardez de Rivera Cerrillo	Ciudad de México	24	Criollo	15/01	Músico y ayudante de órgano	200 pesos
Domingo Esteba de la Mota	Ciudad de México	15	Indio	09/02	Organo	200 pesos
Carlos Joseph Antonio Pisoni y Escoto	Milán	30	Extranjero	23/03	Violín, trompa y clarín	300 pesos
Juan Bautista Sánchez del Aguila	Castilla		Español	24/09	Voz y órgano	250 pesos

1752

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Instrumento	Salario
Nicolás Joseph Antonio Gil de la Torre	Ciudad de México	20	Criollo	11/07	Bajón y violín	150 pesos
Juan Antonio Palomino	Jerez de la Frontera, Andalucía.	33	Español	17/10	Contrabajo	600 pesos

Joseph Pardo del Lago				05/12	Arpa y voz	200 pesos
-----------------------	--	--	--	-------	------------	-----------

1753

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Instrumento	Salario
Pedro Joseph Mariano Brizuela Cabello	Ciudad de México	20	Criollo	13/01	Voz y trompa	150 pesos

1754. No hubo ingresos en la capilla

1755

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Instrumento	Salario
Br. Martín Vázquez Fernández	Ciudad de México	30	Criollo	22/03	Voz	200 pesos
Miguel de la Peña Juan?				30/10		200 pesos

1756

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Instrumento	Salario
Joseph Poziello de Fondevila	Benabarre, Aragón		Español	12/01	Voz/Bajo	900 pesos
Francisco Selma	Segorbe, Valencia		Español	12/01	Voz/ Contralto	900 pesos

1757

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Instrumento	Salario
Matheo Tollis de la Roca	Villa de Madrid	47	Español	24/09	Segundo maestro/clave	500 pesos

1758. No hubo ingresos en la capilla

1759

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Voz-Instrumento	Salario
Gabriel Joseph de Córdoba Rueda	Ciudad de México	17	Criollo	15/01	Violín	150 pesos
Timoteo Mariano de Torres	Ciudad de México	30			Músico	200 pesos

1760

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Voz-Instrumento	Salario
Pedro Joseph Jerusalem	Ciudad de México		Criollo	15/01	Violón	200 pesos
Joseph de Arguello		18		12/09	Voz y violín	200 pesos
Joseph Fernández de Santa Cruz	Ciudad de México	21	Criollo	19/09	(Segundo) Contrabajo o Torolochi	200 pesos
Juan Fernández García y Utrera	Castilla (Antequera)		Español	21/10	Voz (Capilla y coro)	400 pesos
Manuel Andreu y Alpuente	Valencia	28	Español	21/10	Voz, trompa, flauta, oboe y violín	600

1761

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Voz- Instrumento	Salario
Pedro Navarro y Silva	Sevilla, Castilla	32	Español	24/01	Violín, trompa y flauta	250 pesos
Juan Gregorio Panseco	Italia, Milán	39	Extranjero	08/08	Violín	800 pesos

1762

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Instrumento	Salario
Francisco Joseph Ramón Alvarez de la Fuente	Ciudad de México	19	Criollo	22/01	Voz y librero	200 pesos
Joseph Blas de Vela y Aragón (Rodríguez)	Ciudad de México	17	Criollo	22/01	Voz	200 pesos

1763

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Instrumento	Salario
Joseph Manuel de Loaiza				05/07	Voz (contralto, y aún tiple)	300 pesos
Joseph Francisco Marcos Chirlín Arriaga	Ciudad de México	23	Criollo	12/07	Voz (contralto)	200 pesos

1764

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Instrumento	Salario
Joseph de la Cuesta Ibañez	Sevilla		Español	11/05	Voz (tenor)	300 pesos
José Carnero	Puebla?			19/10	Bajón	200 pesos
Francisco Vicente Martínez de Munatones Lima	Ciudad de México	21	Criollo	22/12	Órgano (ayudante y suplente)	300 pesos

1765

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Instrumento	Salario
Lorenzo García Pradín				04/06	Voz (bajete)	100 pesos

1766

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Instrumento	Salario
Agustín Ignacio Antonio Pío de Ortega Montañez Ruiz	Ciudad de México	19	Criollo	24/01	Trompa (segundo)	200 pesos

1767

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Instrumento	Salario
Joseph Manuel Guerrero Erenchu	Ciudad de México	17	Criollo	10/02	Voz (contralto)	200 pesos

1768 No hubo ingresos a la capilla

1769

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Instrumento	Salario
Joseph Antonio Cirilo Reinoso Proa	Ciudad de México	32	Criollo	08/04	Violón Contrabajo	200 pesos
Joseph Loreto (María) Pioquinto Vergara	Ciudad de México	21	Criollo	08/04	Voz (tenor)	200 pesos
Joseph Miguel Mariano Alacio Perez	Ciudad de México	17	Criollo	21/07	Violín- voz	----

1770 No hubo ingresos a la capilla

1771

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Instrumento	Salario
--------	---------------------	------	----------------	------------------	-------------	---------

Mariano Ignacio Paz Velazco	Ciudad de México	22	Criollo	19/01	Violín	200 pesos
Mariano Joaquín Vargas Cabrera	Ciudad de México	21	Criollo	19/01	Trompa, clarín	200 pesos
Joseph Mariano Alejandro Rosales Unzueta	Ciudad de México	20	Criollo	19/01	Oboe (segundo)	200 pesos
Joseph Máximo Paredes	Ciudad de México	20	Criollo	19/01	Voz (contralto) - Organista	300 pesos
Joseph María Jiménez (Ramírez) de Castañeda	Ciudad de México	20	Criollo	19/01	Violonchelo	200 pesos
Manuel Arguello				19/04	Voz/organo	200 pesos

1772 No hubo ingresos a la capilla

1773

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Instrumento	Salario
Manuel Vidal	Reinos de Andalucía			20/01	Voz (tenor)	300 pesos

1774

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Instrumento	Salario
Manuel Sales	Valencia			22/02	Bajón, oboe, clarín y trompa	400 pesos

1775

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Instrumento	Salario
Joseph Manuel Aldana	Ciudad de México	17	Criollo	27/01	Violín	200 pesos

Barrientos						
Nicolás del Monte	Bruxela, Flandes		Extranjero	15/09	Voz (tenor acontraltado)	500 pesos
Mariano León y Garayte				15/09	Violín y viola	250 pesos

1776

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Instrumento	Salario
Joseph Agapito Portillo	Ciudad de México	25	Criollo	06/02	Bajón, Violonchelo, contrabajo y viola	300 pesos
Miguel Joseph Rodríguez del Castillo	Ciudad de México	20	Criollo	02/05	Voz	150 pesos
Blas de los Santos Muñoz	Villa de Martos, Jaén	26	Español	05/11	Voz (tenor bajete)	600 pesos

1777

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Instrumento	Salario
Francisco Bozzi	Marca, Estados Eclesiásticos		Extranjero	18/04	Voz (triple)	800 pesos

1778 No hubo ingresos a la capilla

1779

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Instrumento	Salario
Manuel Martínez o Manuel Martini	Ciudad de México o Italia		Extranjero o mestizo	26/01	Oboe y flauta	300 pesos

1780

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Instrumento	Salario
Joachin Miguel Joseph de Salvatierra Ramírez	Ciudad de México	24	Criollo	21/01	Voz ( tiple y tenor)	250 pesos
Miguel Pablo Manuel Alacio	Ciudad de México	22	Criollo	21/01	Voz (Tenor)	250 pesos
Joseph Manuel Delgado	Valladolid			04/07	Violín (segundo)	625 pesos
Antonio Solo de Saldívar	Osma, Castilla la vieja		Español	28/11	Bajón (fagote)	300 pesos

1781 No hubo ingresos a la capilla

1782 No hubo ingresos a la capilla

1783 No hubo ingresos a la capilla

1784

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Instrumento	Salario
Vicente Ramón Gómez y Urueta	Ciudad de México	30	Criollo	06/02	Sochantre- Voz (bajo)	600 pesos

1785

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Instrumento	Salario
Ignacio María Luis Mena Farfán	Ciudad de México	25	Criollo	11/01	Voz (bajo)	100 pesos
Joseph Revelo	Valle de Santiago	30	Español o criollo	04/02	Oboe (primero) (flauta)	400 pesos
Joseph (María) Mariano Vivián			Probablemente mestizo	10/02	Bajón	250 pesos
Joseph Gambino				22/03	Oboe (segundo)	300 pesos



1786

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Instrumento	Salario
José María Delgado			Criollo	13/01	Violín	120 pesos
José Francisco Delgado			Criollo	13/01	Violín	120 pesos
Cristóbal Ramos Bivián	Ciudad de México	39	Criollo	13/01	Voz (contralto) y violín	300 pesos
Pedro Gauth				30/06	fagote	500 pesos

1787 No hubo ingresos a la capilla

1788 No hubo ingresos a la capilla

1789

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Instrumento	Salario
Francisco Valverde	Ciudad de México	58	Español	24/11	Voz (tenor)	300 pesos
Juan José Ignacio Molina Olivares	Ciudad de México	18	Criollo	18/12	Voz (tiple)	300 pesos

1790

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Instrumento	Salario
Mariano Cayetano Juan Nepomuceno Bivián	Ciudad de México	18	Criollo	16/01	Voz (contralto)	200 pesos

1791

Músico	Lugar de nacimiento	Edad	Calidad étnica	Fecha de ingreso	Instrumento	Salario
Antonio Juanas			Español	07/10	Maestro de capilla	1200 pesos

José García Pulgar			Español	07/10	Voz (tiple)	1000 pesos
Manuel Pastrana			Español	07/10	Voz (tenor)	1000 pesos

## Apéndice 2

Relación jurada de los méritos que presenta la capilla de música de la Santa Iglesia Metropolitana de México, reino de la Nueva España, en el servicio del Rey nuestro señor, Real Audiencia, Nobilísima ciudad y público.<sup>1</sup>

Dicha capilla de música, se compone de treinta sujetos, hombres decentes, los quince criollos de linaje conocido, hijos todos del Colegio de Nuestra Señora de la Asunción, quienes antes de se admitidos con la beca, dieron plena información de legitimidad, limpieza y descender de cristianos viejos, según previenen los estatutos de dicho Colegio, de los cuales hay en la actualidad cinco presbíteros, y dos en vía. Los otros quince son europeos, que han pasado desde los reinos de Castilla, a Esta Nueva España, los unos llamados por este M y S Venerable Deán y Cabildo para el servicio de esta Santa Iglesia Catedral, y los otros han venido en solicitud de su acomodo el que han conseguido por su destreza y habilidad, habiendo precedido antes un examen rigurosísimo, y pesquisa de su vida y costumbres, con lo que han logrado su acomodo.

Dicha comunidad sirve al Rey Nuestro Señor en sus días, y en los que se celebra su cumpleaños, asistiendo a la misa mayor, en que se canta el Te Deum Laudamus, y al fin la Salve con la mayor solemnidad. [se añadió] *Y lo mismo en los de los serenísimos príncipes*. Sirve al Rey Nuestro Señor todos los meses, en que por haber noticias de España, se canta una misas de gracias por la salud de nuestro católico monarca, y esta se solemniza con el esmero que es notorio.

Sirve al Rey Nuestro Señor en sus juras, o proclamaciones, nacimientos de príncipes, bodas reales, y otras funciones semejantes; y en estas, el maestro de capilla de dicha Santa Iglesia, se esmera en componer alguna obra nueva, lo que muchos días antes de prueba repetidas veces, para el mayor lucimiento, y desempeño de la función, convidando para este efecto, los músicos de fuera de la iglesia, para que haya más golpe de voces, e instrumentos.

Sirve al Rey Nuestro Señor en sus exequias, en las de la Reina Nuestra Señora y en las de los serenísimos príncipes, con el esmero, y lucimiento antecedente.

---

<sup>1</sup> ACCMM, *Acuerdos de Cabildo*, leg 4

Sirve al Rey Nuestro Señor en las exequias que anualmente se celebran, y se celebraban antes en la iglesia de la casa Profesa (a las que asistieron siempre) y actualmente se celebran por Real Mandato en la Santa Iglesia Catedral, por los militares.

Sirve dicha capilla de música a los excelentísimos señores virreyes de esta Nueva España todos los años el jueves santo a la ceremonia del lavatorio, que se celebra en la capilla del Real Palacio. Al llevarles el viático a sus enfermos, y exequias, y al de sus mujeres e hijos.

Sirve dicha capilla a la Real Audiencia, con su asistencia a los entierros de los señores oidores, alcaldes del crimen y fiscales de ella, y a los de sus mujeres, solemnizándolos como es notorio, sin estipendio alguno.

Sirve dicha capilla a la nobilísima ciudad, en sus anuales fiestas [se tachó] *sin que por ellas les sea permitido el recibir el más mínimo estipendio* [se añadió]. *Sin gratificación alguna y son los siguientes.* [se añadió] *De la celebración del patronato del padre San Joseph a misa; el día de San Hipólito, a vísperas y misa; [se añadió] San Joseph de los temblores; el día de Nuestra Señora de los Remedios a la misa, y este día va dicha capilla al Santuario, que dista tres leguas de México. El día de San Gregorio Taumaturgo, a la misa mayor; el día de San Felipe de Jesús mexicano a víspera, tercia, procesión y misa; el día de San Primitivo a la misa, y antes de que se erigiera el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, en Colegiata, asistió siempre la capilla de la Catedral, a las vísperas, maitines, y misa, desempeñado dichas funciones con el esmero que se acostumbra.*

Siempre que se hace algún novenario, por alguna necesidad pública, como a Nuestra Señora de los Remedios, a San Primitivo u otras semejantes, asisten todos los individuos de la capilla, a las procesiones de ida y vuelta; y a las misas que se cantaban con instrumentos o con menor solemnidad, según rito, y previene el maestro de ceremonias, sin estipendio alguno, y por obligación.

En las ocasiones en que se hace algún novenario por el feliz regreso de las flotas a los reinos de Castilla; tiene obligación la capilla de la catedral, el oficiar las misas, y a la tarde asistir a la salve que se canta a Nuestra Señora de los Remedios, y ha habido ocasión, que en tiempo de guerras, se ha cantado la salve seis meses, un año, y más, seguidas todas las tardes.

A más de que en las honras, exequias, y coronación de los sumos pontífices, tiene obligación dicha capilla para solemnizar dichas funciones sin estipendio, como en las

demás referidas; la escoleta de música, que dotó, y fundó ilustrísimo y excelentísimo señor doctor don Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta dignísimo arzobispo metropolitano nuestro y virrey de esta Nueva España en el Colegio de Niñas de San Miguel de Belén de esta ciudad; está a cargo de la capilla de la catedral, de donde han salido y salen anualmente niñas cantoras y organistas, de donde se proveen los conventos, no solo de México sino de todo el reino. Lo mismo acontece con el Real Colegio de San Ignacio de Vizcaínas, en el cual la enseñanza de música está a cargo de los músicos de la catedral, los que con la mayor prolijidad, y esmero, enseñan a las pobres niñas doncellas que aspiran al estado religioso, y no tiene dote para ello.

### Apéndice 3

#### Aniversarios donde hay participación de la capilla de música.<sup>1</sup>

Enero	
Aniversario del divinísimo nombre de Jesús	“los 30 pesos restantes para la capilla, cantores organista y ministriles, porque canten con toda solemnidad las dichas víspera y misa”
Misas de Renovación	“Al organista 20 pesos”
Febrero	
Procesión de san Felipe de Jesús	“la procesión con un sochantre, los padres capellanes y un bajón cantando la letanía de los santos (...) se paguen 5 pesos”
Misas rezadas en los viernes de cuaresma y miércoles santo.	“20 pesos a la capilla”
Marzo	
Aniversario Solemne a San Gabriel por el señor Salcedo (Juan-deán)	“Vísperas y misa solemnes, procesión y en ella se ha de cantar el te deum laudamus. Los 30 pesos a la capilla para que canten con toda solemnidad”
Aniversario Solemne del señor San José por el señor Alzate (Simón Esteban Beltrán de -maestrescuela)	“En tiempo de cuaresma antes de prima, y si se transfiere para después de cuaresma (...) ha de ser esta misa después de prima. A la capilla 20 pesos”
Maitines del señor san Joseph por el excelentísimo señor Visarrón (Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta-arzobispo)	“A la capilla 30 pesos”
Aniversario solemne a san Gabriel	“los 30 pesos a la capilla para que canten con toda solemnidad”
Viernes de Dolores, <i>Miserere</i> y <i>Stabat Mater</i> en la capilla del Santo Cristo	“se cantasen por la capilla de músicos y en la dicha del santo Cristo el viernes de Dolores y el sábado siguiente o domingo de ramos, el miserere y stábat mater y que por estos de les diesen a los músicos 10 pesos”
Día de Dolores	“A la capilla 10 pesos”
Sábado Santo. Benedicta	“15 pesos de renta anual que se distribuyen en el señor capitular que cuida la capilla, padres capellanes, músicos y acólitos.”
Aniversario de la aparición de San Miguel	“15 a la capilla”
Abril	
Hora de la ascensión	“A la capilla 25 pesos y fuera de estos 5 mas al maestro por tres villancicos que ha

<sup>1</sup> ACCMM, *Ordo*, lib. 3, fs. 125-226

	de componer nuevos cada año (...) Al organista 4 reales”
Junio	
Aniversario a la Santísima Trinidad	“A la música de la capilla por la asistencia a todo 33 pesos”
Siestas en la octava de Corpus	“90 pesos de réditos anuales, las siestas de la octava de corpus a los que han de asistir y cantar en ella los músicos todos de la capilla entre quienes se reparte este rédito”
Aniversario Solemne de San Antonio de Padua	“20 pesos para la capilla”
Aniversario solemne de nuestro padre san Pedro que fundó el señor maestrescuela, doctor y maestro don Simón Esteban Beltrán de Alzate	“maitines cantados con villancicos y música de la capilla (...) A la capilla de música 30 pesos. Al maestro por lo villancicos que ha de componer nuevos cada año 10 pesos (...) y al organista 4 reales”
Aniversario de la preciosa sangre de Cristo, que fundó el señor chantre doctor Torres (Luis Antonio de)	“A la capilla 20 pesos”
Agosto	
Aniversario de San Cayetano y cera del día por el señor canónigo Quevedo (Bartolomé)	“A la capilla 20 pesos”
Aniversario solemne de la Asunción de Nuestra Señora por el señor maestrescuela doctor y ministro Alzate (Simón Esteban Beltrán de)	“Los maitines cantados con toda solemnidad de música, instrumentos y villancicos nuevos cada año (...) A la capilla de música 30 pesos (...) A maestro de capilla por los villancicos que ha de componer nuevos todos los años 10 pesos”
Aniversario de la dedicación de esta santa iglesia por don Juan de Ontiveros Barrera – Tesorero de la santa cruzada)	“30 pesos para la capilla”
Septiembre	
Aniversario solemne a santa Rosalía por el ilustrísimo deán y maestro Montaña (Tomás)	“Víspera, misa, procesión y repiques (...) 20 pesos a la capilla”
Aniversario de la natividad de Nuestra Señora por el señor Legaspi (García de arcediano)	“a la capilla 25 pesos de los villancicos”
Octubre	
Aniversario de Nuestra Señora del Pilar	“víspera, misa, procesión y repiques (...) se dan 15 pesos a la capilla”
7 misas del señor san José, por el señor deán Malpartida Centeno (Diego de -deán)	“9 pesos a la capilla por la asistencia a los 7 días”
Aniversario solemne a santa Teresa de Jesús, por don Andrés de Carbajal y Tapia (Capitán, fundó y dotó)	“Víspera y procesión (...) los 20 pesos a la capilla”

Noviembre	
Misa solemne de réquiem de la Archicofradía o el santísimo	“los 20 para la capilla de los músicos
Misa de <i>Requiem</i> en la capilla de la cena por la archicofradía del Santísimo Sacramento 20 pesos	“a la capilla 20 pesos”
Aniversario solemne de la presentación de Nuestra Señora por Nicolás de Caravallo (mercader)	“Vísperas, procesión, misa y sermón (...) A la capilla 20 pesos”
Aniversario solemne de los desposorios del señor san José por el señor deán Malpartida (Diego de)	“Vísperas y misa conventual (...) los 15 pesos para la capilla”
Aniversario solemne por las benditas ánimas de purgatorio (Hernando de --- - Mayordomo)	“Vigilia y responso (...) los 30 pesos para la capilla de músicos”
Diciembre	
Aniversario de San Eligio	“Que en la procesión y misa ha de cantar la capilla villancicos por lo que se añadieron 10 pesos más a los 120 pesos que de primero se prometieron”
Aniversario solemne a san Nicolás obispo por el ilustrísimo señor don Nicolás de la Torre	“Vísperas, misa, procesión y repiques. 20 pesos a la capilla”
Aniversario de la Concepción de Nuestra Señora (Capitán Juan de Chavarría Valera)	“Los maitines a la hora acostumbrada que son a las seis de la tarde cantados con villancicos, sermón y procesión (...) a la música de la capilla 50 pesos y de ellos 10 pesos para la composición de los villancicos”
Aniversario de Nuestra Señora de Guadalupe (Bernardo de Quezada Sanabia, cura de noche del Sagrario)	“Víspera, maitines, procesión y misa con sermón (...) a la capilla por la asistencia a todo 40 pesos. Al maestro de capilla por los villancicos nuevos que ha de componer 10 pesos”
25 misas de Nuestra Señora los sábados por don Juan Caballero	“A los músicos 25 pesos”
12 misas en la capilla del señor san José en su día	“para la capilla de música 12 pesos”



Apéndice 4

Chantres de la Catedral de México (1750-1791)

Nombre	Cargo anterior	Fecha de inicio	Fecha de término	Cargo posterior
Luis Fernando de Hoyos y Mier	Canónigo penitenciario	1749 (11 de abril)	1750 (17 de septiembre)	Arcedeán
Luis Antonio de Torres	Tesorero	1750 (18 de septiembre)	1756 (29 de octubre)	Murió
Ignacio Cevallos Villaguitirre	Tesorero	1758(13 de marzo)	1761(26 de marzo)	Arcedeán
Fernando Ortiz Cortes	Tesorero	1761 (28 de septiembre)	1767 (2 de abril)	Murió
Juan Ignacio de la Rocha	Canónigo	1768 (16 de abril)	1771 (22 de mayo)	Arcedeán
Joaquín Barrientos Lomelín y Cervantes	Canónigo de merced	1771 (22 de mayo)	1774 (21 de marzo)	Arcedeán
Luis de Torres Tuñón	Tesorero	1774 (22 de marzo)	1778 (2 de abril)	Arcedeán
Leonardo José Terralla y Bousemart	Canónigo	1778 (2 de abril)	1785 (3 de marzo)	Deán
Félix Venancio Malo	Canónigo	1785 (5 de septiembre)	1787 (6 de mayo)	Murió
Gregorio Omaña	Tesorero	1788 (10 de mayo)	1789 (31 de octubre)	Arcedeán
Valentín García Narro	Tesorero	1789 (31 de octubre)	1791(20 de diciembre)	Arcedeán

Fuente: ACCMM, *Actas de cabildo*, lib.40-57

Apéndice 5

Cuadro 1. Contrataciones anuales de la capilla de música entre 1750 y 1791

Años	Europeos	Novohispanos	Años	Europeos	Novohispanos
1750	1	-	1771	-	5
1751	2	2	1772	-	-
1752	-	1	1773	-	1
1753	-	1	1774	-	1
1754	-	-	1775	1	2
1755	-	1	1776	1	1
1756	3	-	1777	-	1
1757	-	-	1778	-	-
1758	-	-	1779	-	1
1759	-	2	1780	1	3
1760	2	2	1781	-	-
1761	-	2	1782	-	-
1762	-	2	1783	-	-
1763	-	1	1784	-	1
1764	1	2	1785	-	3
1765	-	-	1786	-	2
1766	-	1	1787	-	-
1767	-	1	1788	-	-
1768	-	-	1789	-	1
1769	-	3	1790	-	1
1770	-	-	1791	3	-

Fuente: ACCMM, *Actas de Cabildo*, lib. 40-57

Apéndice 5

Cuadro 2. Entradas de la fábrica espiritual sacadas de la gruesa decimal entre 1752 y 1791

<i>Año</i>	<i>Monto</i>	<i>Año</i>	<i>Monto</i>
1752	11 119 pesos	1772	13 626
1753	12 162	1773	13 784
1754	14 424	1774	13 826
1755	15 694	1775	13 142
1756	17 760	1776	13 174
1757	13 919	1777	13 339
1758	13 968	1778	14 502
1759	17 052	1779	14 763
1760	18 468	1780	14 725
1761	13 100	1781	14 740
1762	11 184	1782	14 372
1763	11 194	1783	14 886
1764	11 488	1784	15 511
1765	10 187	1785	15 778
1766	10 511	1786	22 917
1767	9 640	1787	16 907
1768	10 214	1788	15 675
1769	12 238	1789	15 934
1770	12 515	1790	11 785
1771	13 230	1791	14 114

Fuente: ACCMM, *Entradas y salidas desde el año de 1787 hasta el de 1800*, Clavería, lib. 64, s/f; *Entrada general desde 13 de enero de 1788 hasta 1 de diciembre de 1799*, Clavería, lib. 5, s/f, *Contaduría*, caja 3, exp. 2-18, 1774-1791

## Apéndice 5

Cuadro 3. Ingresos globales de la capilla entre 1709 y 1815

Años	Total de músicos	Total de ingresos en pesos
1709	31	6000
1747	32	7500
1785	26	9500
1786	34	10456
1788		10719
1792	34	13640
1804	38	16660
1805	36	16210
1809	25	11145
1815	28	9925

Fuente: Javier Marín Sánchez. *Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, vol. I, Tesis de doctorado Granada, Universidad de Granada, 2007, p 171-182; ACCMM, *Clavería*, leg, 65, 66, 67, s/f

## Apéndice 6

Composición, y convenio hecho con los ministros de la capilla de la catedral de los años de 1740 y 1741 con el nuevo ministro Juan de Mendoza este año de 1751.<sup>1</sup>

### Misas Solemnes

Los tres días de Semana Santa Jueves, Viernes y Sábado los oficios.

Los tres días de Carnestolendas Misas y letanía y encerrar y procesión y ultimo.

Un día de los Dolores Misa, y las tres horas.

El día primero de enero.

El día del Señor San Joseph, y a la tarde letanía

El día de Santa Isabel con procesión del Santísimo

El día de Santa Rosalía

El día de Todos los Santos y a la tarde letanía

El día de San Francisco Xavier.

Vísperas de Nuestro Padre San Ignacio, entre la misa en este con [ ] queda ajustada cantada con solemnidad en 17 pesos: que se darán entonces.

### Ordinarias

Once misas al Señor San Joseph los días 19 de cada mes excepto Marzo que como esta arriba entra en las solemnes.

Las misas de todos los sábados excepto cuando cae en sábado Nuestro Padre San Ignacio, San Xavier o Santa Rosalía.

El día de los Santos Mayores del Japón

El día de San Juan Francisco Regis

El día de San Luís Gonzaga

A diez y seis de Agosto de Réquiem

El día de San Borja

El día de San [Camilo o Santiago]

El día de la Conmemoración de los difuntos

El día de Nuestros Difuntos

### Letanías

Todos los sábados en que hay en la mañana

### Misa

Las Virgen de la Anunciación, Concepción, Natividad, Presentación, Purificación, y Asunción.

### Misereres

Los cinco Domingos de Cuaresma después del sermón

Los cinco Martes de noche después del ejemplo

### Entierros

En los dos ajustes anteriores se ponen la Vigilia y dos misas por 14 pesos queda en este la Vigilia y una misa o dos de cuerpo presente, o a otro día por lo mismo.

Item cuando se ofrezca que el

[Al Margen]

Por orden del Padre Juan Antonio Baltasar esta visita de Julio de 1753. La misa y sermón del día de Santa Isabel se mudó al día del Corazón Santísimo de Jesús, que el

---

<sup>1</sup> AGN *Indiferente Virreinal*, vol. 3387 exp. 16, (1751)

Colegio haya decir o hacer algún entierro de religioso a otro convento, se le dará al Señor Ministro lo mismo siendo como el nuestro con misa, siendo sin misa diez pesos.

No entren en este ajuste otras misas, que hay en nuestra iglesia de Novenas.

Cuando se ofrezca cantar otras misas al coro siendo solemnes, se pagaran a 4 pesos siendo ordinarias a 12 reales

El Señor Ministro ha de tener cuidado de que los músicos asistan con puntualidad, y no hayan falta como ha sucedido muchas veces, viniendo un día solemne solamente dos y el organista y en esta conformidad firmamos este convenio el día dos de enero de mil setecientos cincuenta y un años.

Ignacio Rendero

Por orden del Padre Juan Antonio Baltasar renovando las antiguas se añadió la Misa de [...] con vigilia por el señor Don Marcos Ramírez de Prado en la vigilia de San Marcos y la ajusté por dos pesos con el cantor Molina. México 19 de Abril de 1751. Joseph Rendero.

## FUENTES

Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM)

Ramos: Actas de Cabildo, Acuerdos de Cabildo, Actas de Citación, Clavería, Correspondencia, Cuadrantes, Edictos, Fábrica Material, Ordo, Obra Pía, Reales Cédulas

Archivo General de la Nación (AGN)

Ramos: Alcaldes Mayores, Bienes Nacionales, Colegios, Contribuciones Directas, Correspondencia de Virreyes, Correspondencia de Diversas Autoridades, General de Parte, Marina, Matrimonios, Indiferente Virreinal, Indios, Intestados, Inquisición, Reales Cédulas, Universidad

Archivo Histórico del Arzobispado de México (AHAM)

Ramos: Cabildo

Archivo de la Colegiata de Guadalupe (ACG)

Ramos: Actas de cabildo

Archivo Histórico de Banamex (AHB)

Archivo General de Indias (AGI)

Ramos: Contratación

Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (BNAH)

Ramos: Hospital Real de Naturales, Colegio de San Gregorio

## BIBLIOGRAFIA

Aguirre Salvador, Rodolfo, “El acceso al alto clero en el arzobispado de México 1680-1757”, en *Fronteras de la Historia*, vol. 9, 2004

-----, *El mérito y la estrategia. Clérigos, juristas y médicos en Nueva España*, México, UNAM/CESU, 2003

Alen, María Pilar, “Un síntoma de la crisis del italianismo en la música religiosa española: el ataque del arzobispo Bocanegra a Buono Chiodi (1778)”, en *Recerca musicológica*, no. 5, 1985

Alfaro Cruz, Jesús, “Cristóbal de Campaya, primer procurador y primer secretario del Cabildo Catedral Metropolitano (1536-1545)”, Tesis de licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2009

Angulo Díaz, Raúl, “Música española y música sagrada”, en *El Catoblepas*, no. 20, octubre de 2003

Ayala Alonso, Enrique, "Habitar la casa barroca. Una experiencia en la Ciudad de México", en *Diseño en Síntesis*, no. 35, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2006

Bauer, A. J., (comp), *La Iglesia en la economía de América Latina siglos XVI al XIX*, México, Instituto nacional de Antropología e Historia, 1986

Bazarte Martínez, Alicia /Clara García Ayuardo, *Los costos de la salvación. Las cofradías de la ciudad de México (siglos XVI al XIX)*, México, CIDE/IPN/AGN, 2001

Bazarte Martínez, Alicia, *Las cofradías de españoles en la ciudad de México (1526-1860)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989

Brading, David, "El jansenismo español y la caída de la monarquía católica en México", en *Las interpretaciones del siglo XVIII mexicano. El impacto de las reformas borbónicas*, México, Ed. Nueva Imagen, 1992

Burke, Peter. *Formas de historia cultural*, España, Alianza Editorial, 1999

Burrieza Sánchez, Javier, "Los misioneros en la Monarquía", en *Los jesuitas en España y el mundo hispánico*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2004

Callaham, William J., *Iglesia, poder y sociedad en España, 1750-1874*, Madrid, Nerea, 1989

Campos Olivares, Citlali, "La practica musical en el Convento de San José o Santa Teresa la Antigua de la Ciudad de México", Tesis de Licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2006

Carrillo Cazares, Alberto, "Comentario", en *Tradición e identidad en la cultura mexicana*, Zamora, Mich., El Colegio de Michoacán/Conacyt, 1995

Castagna, Paulo, *Prescripciones tridentinas para la utilización del estilo antiguo y del estilo moderno en la música religiosa católica (1570-1903)*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Veja", oct 2000, (I Congreso Internacional de Musicología)

Castañeda, Carmen, "Los graduados en la Real Universidad de Guadalajara y el cabildo eclesiástico de Guadalajara", en *Las fuentes eclesiásticas para la historia social de México*, México, UAM-Instituto Mora

Castro Gutiérrez, Felipe, *Movimientos populares en Nueva España: Michoacán, 1766-1767*, México, UNAM, 1990

-----, *Nueva ley y nuevo rey. Reformas borbónicas y rebelión popular en Nueva España*, México, El Colegio de Michoacán/UNAM, 1996

Cervantes de Salazar, Francisco, *México en 1554*, México, UNAM, 1952



Chartier, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1992

*Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en la ciudad de México en el año de 1585*, México, Eugenio Maillert y compañía, Editores, 1859

Díaz Cayeros, Patricia, “La sillería del coro de la catedral de Puebla”, Tesis de doctorado, México, Facultad de Filosofía y Letras/UNAM, 2004

*Diccionario de Autoridades*, 3 t., Madrid, Editorial Gredos, 1963, (Edición facsimilar)

Egido, Teófanos, “El regalismo y las relaciones Iglesia-Estado en el siglo XVIII”, en *Historia de la Iglesia en España IV*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1979

*Enciclopedia de la Religión Católica*, vol. VII, Barcelona, Dalmau y Jover, S.A., 1953

Enríquez, Lucero y Raúl H. Torres Medina, “Música y músicos en las actas del cabildo de la catedral de México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 23, no. 79, (otoño de 2001), p. 179-206

Enríquez, Lucero, “La música en las actas del Cabildo Catedral durante el arzobispado de fray Payo Enríquez de Rivera: Sobre el coro y capilla de música de la catedral metropolitana” en *Seminario Patrocinio y mecenazgo de virreyes y arzobispos: La empresa artística de fray Payo Enríquez de Rivera*, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Estrada, Jesús, “Clásicos de la Nueva España (ensayo histórico sobre los maestros de capilla de la catedral de México)”, *Schola cantorum*, vol. 7, nos. 6-7, (Junio-Julio de 1945)

-----, *Música y músicos de la época virreinal*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973

-----, “Las oposiciones al maestrazgo de capilla de la catedral de México”, en *Revista del Conservatorio*, vol. 6, (Marzo de 1964),

Florescano, Enrique y Fernando Castillo (Ed.), *Controversia sobre la libertad de comercio en Nueva España 1776-1818*, 2 vol., México, Instituto Mexicano de Comercio Exterior, 1975

Florescano, Enrique y Margarita Menegus, “La época de las Reformas Borbónicas”, en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2007

Fogelman, Patricia, “Una cofradía urbana y otra rural en Buenos Aires a fines del periodo colonial”, en *Andes. Antropología e Historia*, Núm. 11, CEPIHA.UNSA, Salta, 2000

Frederick Schwaller, John, *Orígenes de la riqueza de la iglesia en México. Ingresos eclesiásticos y finanzas de la Iglesia 1523-1600*, México, FCE, 1990, p. 15-31

Gallego, Antonio, *La música en tiempos de Carlos III*, Madrid, Alianza Editorial, 1988

García Acosta, Virginia, “Comparación entre el movimiento de los precios del trigo y el maíz y el alza generalizada de precios a fines de la época colonial,” México, Comité Mexicano de Ciencias Históricas/CIESAS, 1995

Garibay Álvarez, Jorge, “Fuentes para la historia económica de los fondos catedralicios”, en *Iglesia, Estado y Economía*

Garrido Aranda, Antonio, *Organización de la Iglesia en el reino de Granada y su proyección en Indias: siglo XVI*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano Americanos, 1979

Garrido Giménez, Luis, “La música sacra: sus fundamentos y desarrollo histórico”, en *Cantem. Revista de la Federació de Cors de la Comunitat Valenciana*, no. 12, diciembre de 2005

Goldman, Noemí y Oscar Terán, “Entrevista a Roger Chartier”, 2008 <http://www.cienciahoy.org.ar/hoy31/RogerChartier02.htm> [Consulta: 27 de abril de 2009]

Gómez, Cristina, *El alto clero poblano y la revolución de independencia, 1808-1821*, México, FFyL/UNAM, 1997

Gómez, Vicente, *Costumbrero de la Catedral Metropolitana de México*, Chiapas, Diócesis de San Cristóbal de las Casas. A.R./Sociedad Mexicana de Historia Eclesiástica, 2004, (ed. facsimilar)

Gonzalbo Aizpuru, Pilar. *La educación popular de los jesuitas*, México, UIA, 1989

González Valle, José V., “Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800”, en *La música en España en el siglo XVIII*, España, Cambridge University Press, 2000

-----, “Música y religión: la música, el lenguaje del culto cristiano”, en *Campos Interdisciplinarios de la Musicología*, 2 vol. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001

Hernández Monterrubio, Mauricio, “José Manuel Aldana: hacia un nuevo panorama del siglo XVIII”, en *Heterofonía*, no. 125, (julio-diciembre de 2001), p. 9-29

Jadin, Hebert, *Manual de historia de la Iglesia*, vol. VI, Barcelona, Editorial Heder, 1978

Koegel, John, “Anexo. El estado presente de la investigación en la música novohispana”, en *México en el mundo hispánico*, 2 vol., México, El Colegio de Michoacán, 2000

*La música de México. Y. Historia*, vol. 2, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/ Universidad Nacional Autónoma de México, 1986

Landero Quezada, Miguel Ángel, *La España de los Reyes Católicos*, España, Alianza Editorial, 2005

Langue, Frédérique, *De la munificencia a la ostentación*, 2005, <http://nuevomundo.revues.org/document642.html> [Consulta; 11 de abril de 2007]

Laspalas, F.J., “La Iglesia y la Educación”, en Buenaventura Delgado Criado. *Historia de la educación en España y América. La Educación en la España Moderna (siglos XVI-XVIII)*, 3 vol., España, Ediciones Morata/Fundación Santa María, 1994

Lavrin, Asunción, “Cofradías novohispanas: economías material y espiritual”, en *Cofradías, Capellanías y Obras Pías en la América Colonial*, México, UNAM, 1998

Lozano Armendares, Teresa, *La criminalidad en la ciudad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987

Lynch, John, *Los Austrias (1516-1598). Historia de España, X*, Barcelona, Crítica, 1993

Maldonado López, Celia, *La ciudad de México en el siglo XVII*, México, Departamento de Distrito Federal, 1988

María del Carmen Vázquez Mantecón, *Los días de Josepha Ordoñez*, México, UNAM/IIH, 2005, (Historia Novohispana 74)

Marichal, Carlos, *La bancarrota del virreinato. Nueva España y las finanzas del Imperio español, 1780-1810*, México, El Colegio de México/FCE, 1999

Marín Sánchez, Javier, “Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, 3 vol, Tesis de doctorado, Granada, Universidad de Granada, 2007

Martín, Francisco, *Historia de la Iglesia II. La Iglesia en la época moderna*, Madrid, Ediciones Palabra, 2005

Matías, Auge, *Liturgia. Historia, celebración, teología, espiritualidad*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 1997

Mazín Gómez, Oscar, Culto y devociones en la catedral de Valladolid de Michoacán, 1586-1780, en *Tradición e identidad en la cultura mexicana*, Zamora, Mich., El Colegio de Michoacán/CONACYT, 1995

Mazín, Oscar, La investigación en los archivos catedralicios: el caso de Morelia, en *Las fuentes eclesiásticas para la historia social de México*, México, UAM-Instituto Mora, 1996

-----, “La musique des cathédrales de Nouvelle-Espagne. La maîtrise de Valladolid du Michoacán, XVIe-XVIIIe siècles”, en *Maîtrises & chapelles aux xviiie et*

*xviiiè siècles. Des institutions musicales au service de Dieu*, Francia, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003, p. 509-540

-----, *Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, México, Condumex/El Colegio de Michoacán, 1999

-----, *Entre dos Majestades. El obispo y la iglesia del Gran Michoacán antes las reformas Borbónicas, 1758-1772*, México, El Colegio de Michoacán, 1987

-----, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, México, El Colegio de Michoacán, 1996

-----, *El poder y las dos potestades del rey: los brazos espiritual y secular en la tradición hispánica*, [En prensa]

-----, *Iglesia, política y sociedad en la Nueva España*, [En prensa]

-----, *Una jerarquía hispánica, los obispos de la Nueva España*, [En presa]

Mestre Sanchis, Antonio, “Religión y cultura en el siglo XVIII”, en *Historia de la Iglesia en España IV*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1979

Miranda, Ricardo, “Reflexiones sobre el clasismo en México, (1770-1840)”, en *Heterofonía*, no. 116-117, (enero-diciembre de 1997), p. 39-50

Moreno Toscano, Alejandra, (coord.) *Ciudad de México. Ensayo de construcción de una historia*, México, SEP/INAH, 1978

Munck, Thomas, *Historia social de la Ilustración*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001

Muriel, Josefina y Luis Lledías, *La música en las instituciones femeninas novohispanas*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Históricas, 2009

Muriel, Josefina, “La música en las instituciones femeninas existente en el archivo histórico del Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas”, en *Una mujer, un legado, una historia. Homenaje a Josefina Muriel*, México, IIH/UNAM, 2000

Nava Sánchez, Alfredo, “El esclavo mulato Luis Barreto clérigo y el mejor cantor de Las Indias en el transito del siglo XVI al XVII”, Tesis de Licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2005

Ocaranza, Fernando, *El Imperial Colegio de Indios de Santiago Tlatelolco*, México, s.e., 1934

Oropeza Tena, Gabriela, “Las actas del Cabildo de la Catedral Metropolitana en sede vacante, 1637-1644”, Tesis de licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2004

Orozco y Berra, Manuel, *Historia de la ciudad de México desde su fundación hasta 1854*, México Sep Setentas, 1980

Pastor, María Alba, *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica, 2004

Pérez Puente, Leticia, “Dos periodos de conflicto en torno a la administración del diezmo en el arzobispado de México: 1653-1663 y 1664-1680”, en *Estudios de Historia Novohispana*, no. 25, julio-diciembre 2001

-----, *Tiempos de crisis, tiempos de consolidación. La catedral metropolitana de la ciudad de México, 1653-1680*, México, UNAM, 2005

Pescador, Juan Javier, *De bautizados a fieles difuntos. Familias y mentalidades en una parroquia urbana: Santa Catarina de México, 1568-1820*, México, El Colegio de México, 1992

Raynor, Henry, *Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven*, España, Siglo Veintiuno Editores, 1986, p 21 y ss.

*Reales Cédulas de la Real y Pontificia Universidad de México. De 1551 a 1810*, México, Imprenta Universitaria, 1946

Rey Fajardo, José de, *Los jesuitas en Venezuela*, Venezuela, Universidad Católica Andrés, 2006

Reyes Acevedo, Ruth Yaret, “La capilla de la Catedral de México durante el magisterio de Francisco López Capillas (1645-1647)”, Tesis de Licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2006

Righetti, Mario, *Historia de la Iglesia. I*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955

Rioux, Jean-Pierre y Jean-Francois Sirinelli (Dir). *Para una historia cultural*, México, Ed. Taurus, 1999

Rojas, Beatriz (Coord.), *Cuerpo político y pluralidad de derechos. Los privilegios de las corporaciones novohispanas*, México, Centro de Investigación y Docencia Económicas/Instituto Mora, 2007

Roubina, Evguenia, “Los instrumentos de arco en la enseñanza musical catedralicia en el México del primer siglo de la independencia” en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, año XX, no. 20, (2006), p.11-48

Salazar, Antonio de, *Diario de Sucesos Notables*, 3 t., México, Editorial Porrúa, S. A., 1972

Salcedo, Jorge Enrique, “Las misiones jesuitas en Colombia, las regiones de Casanare y el Meta”, en *Un reino en la frontera. Las misiones jesuitas en la América Colonial*, Ecuador, Editorial Abya Yala, 1999

Saldívar, Gabriel, *Historia de la música en México*, México, Ed. Gernica/Secretaría de Educación Pública, 1987 (Serie varia invención 11)

Sánchez-Blanco, Francisco, *El absolutismo y las luces en el reinado de Carlos III*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2002

Smitd, Andrea J., “Piedad e ilustración en relación armónica. Josep Climent i Avinent, obispo de Barcelona, 1766-1775”, en *Manuscrits*, no. 20, 2002

Smolinsky, Heribert, *Historia de la liturgia moderna*, Barcelona, Editorial Herder, 1995

Solsona Benages, Fidel Javier, “La teología pastoral en la España de la Ilustración: El obispo Felipe Bertrán y Casanova (1704-1783), Castellón, 1986

Spell, Lota M., “La música en la catedral de México en el siglo XVI”, en *Revista de estudios musicales*, vol. 2, no. 4, (Agosto de 1955)

Stanford, E. Thomas, *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*, México, INAH, 2002

Stevenson, Robert, “La música en la catedral de México: 1600-1750” en *Revista musical chilena*, vol. 19, no. 92, (Abril-Junio de 1965)

*Tabla de las asistencias de las asistencias de la capilla de esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México, en que se anotan los días, fiestas y horas en que deben asistir los músicos de ella, y sus respectivas obligaciones*, México, Imprenta Nueva de la Biblioteca Mexicana, 1758

Tello Malpartida, Aurelio, “Manuel Sumaya: Un compositor barroco novohispano del siglo XVIII”, en *Anais II Simposio Latino-Americano de Musicología*, Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, (1999), p. 97-125

Torres Medina, Raúl H., “Comer del Aire. Músicos indígenas en el México Colonial (s. XVII-XVIII)”, Tesis de maestría México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2004

Tovar de Teresa, Guillermo, *La ciudad de los palacios: crónica de un patrimonio perdido*, 2 vol., México, Vuelta, 1991

Velásquez, María de Carmen, *El estado de guerra en Nueva España, 1760-1808*, México, El Colegio de México, 1997

Viera, Juan de, “Breve y compendiosa narración de la ciudad de México, corte y cabeza de toda la América septentrional”, en *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780)*, México, CONACULTA, 1990

Viqueira Albán, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos?*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001

Wobeser, Gisela Von, *Vida eterna y preocupaciones terrenales: las capellanías de misas en la Nueva España (1700-1821)*, México, UNAM/IIH, 1999

Young, Eric van, *La crisis del orden colonial. Estructura agraria y rebeliones populares de la Nueva España. 1750-1821*, México, Alianza Editorial, 1992

Zahino Peñafort, Luisa (Recop), *El cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*, México, Miguel Ángel Porrúa/UNAM, 1999

-----, *Iglesia y sociedad en México 1765-1800. Tradición, reforma y reacciones*. México, UNAM, 1996