



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

TESIS

JOSÉ MARÍA BUSTAMANTE EN LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA
CATEDRAL METROPOLITANA DE MÉXICO

Que para obtener el título de
Licenciada en Canto

PRESENTA

Alejandra Hernández Sánchez

Asesor de recital: Mtra. Estela Álvarez Valle
Asesor de trabajo escrito: Mtro. Elías Morales Cariño

Sinodales

Mtra. Estela Álvarez Valle
Mtro. Elías Morales Cariño
Mtra. Zulyamir López Ríos
Dra. Evguenia Roubina
Dra. Margarita Muñoz

México, D.F., agosto 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Agradecimientos

Al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica, PAPIIT por la beca que me otorgó para realizar este proyecto.

Al proyecto “El ritual sonoro catedralicio. Una aproximación multidisciplinaria a la música de las Catedrales novohispanas” con sede en el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

A los encargados de los archivos de la Catedral Metropolitana Primada de México, a la Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, al Archivo Histórico “José María Basagoiti Noriega” y otros acervos por su amabilidad y permitirme el acceso a sus fondos documentales.

A la Dra. Raquel Pineda y el Mtro. Edén Zárate por su colaboración en la paleografía de algunos documentos.

A la Dra. Evguenia Roubina por proporcionarme la copia de una obra para incluirla en este trabajo, así como sus sugerencias.

A los sinodales por sus comentarios, señalarme los aciertos de mi trabajo y su interés para mejorarlo.

Ahora podrán continuarlos los estudiosos, en la medida de sus deseos, de sus posibilidades, de su capacidad y amor por la investigación; siempre encontrarán algo que agregar de lo que se vaya publicando respecto a la música en México, algún libro, algún folleto, y no sería extraño que un afortunado diera con el documento que estuviera disimulado entre papeles viejos y se hubiera escapado a las miradas del señor Saldívar, y ha esperado a que alguien llegue a sacudirle el polvo y a quitarle la polilla al hojearlo, para entregar su valor e importancia.

Elisa Osorio Bolio de Saldívar

En efecto, los documentos que el hombre deja a su paso, el recuento de sus acciones, las ideas que lega a la posteridad, sólo revelan su sentido cuando nos preguntamos por las actitudes históricas que las hicieron posibles.

Luis Villoro

INDICE

Introducción	1
I. La Capilla de música de la Catedral Metropolitana	7
1. La Catedral Metropolitana	7
2. La Capilla de música de la Catedral Metropolitana a partir de 1815	10
3. Periodo de cambios	13
3.1 El antiguo maestro, el nuevo regente	13
3.2 La reducción de salarios	17
3.3 Los nuevos integrantes	19
II. Un músico con una “rara habilidad”	21
1. José María Bustamante en la práctica musical de la Ciudad de México	21
2. El ingreso de José María Bustamante a la Catedral Metropolitana	22
3. Músicos con y sin privilegios	24
4. El esperado ascenso	27
5. El cambio de plaza	28
6. El violonchelo y el contrabajo	29
III. Vida material	33
1. Asignación de salarios	33
2. Suplementos y gratificaciones	36
3. Disminución de salario	38
4. Desintegración de la capilla de música de la Catedral Metropolitana	40
IV. Características generales de las obras compuestas por José María Bustamante	45
1. Las obras de la Catedral Metropolitana	46
1.1 Identificación de los manuscritos autógrafos	48
1.2 La colección de obras de José Ignacio Triujeque	50

1.3 Obras originales y adaptaciones frecuentes al repertorio	52
2. Las obras localizadas en otros acervos	55
2.1 Archivo de música de la Basílica de Guadalupe	55
2.2 Archivo Histórico del Colegio de San Ignacio de Loyola-Vizcaínas	56
2.3 Archivo de Música de la Catedral de Puebla	57
3. Concordancia entre las obras de distintos archivos	57
V. Catálogo de obras de José María Bustamante	59
1. Criterios de catalogación	60
2. Catálogo de obras	63
Archivo de Música de la Catedral Metropolitana	63
Archivo de Música de la Basílica de Guadalupe	70
Archivo Histórico del Colegio de San Ignacio de Loyola-Vizcaínas	72
Archivo de Música de la Catedral de Puebla	76
Archivo Histórico de la Catedral de Zacatecas	77
Obras no localizadas	77
Conclusiones	79
Bibliografía	82
Hemerografía	86
Materiales de archivo	87
Abreviaturas	90

Introducción

Hoy en día surgen más estudios sobre la música en la Nueva España y el México Independiente. Desde las investigaciones que en su momento iniciaron Gabriel Saldívar,¹ Salvador Moreno² o Jesús Estrada,³ el estudio de la música en las catedrales y otras instituciones religiosas ha causado interés por parte de musicólogos, etnomusicólogos, intérpretes de distintos instrumentos, historiadores, historiadores del arte, restauradores, bibliotecólogos, antropólogos y sociólogos, entre otros. El interés multidisciplinario ha dado lugar a una gran diversidad de investigaciones con temáticas especializadas y ha promovido un mayor enriquecimiento del campo de estudio. Aunado a esto, el acceso a los archivos y su organización es una ventaja que ha propiciado la consulta directa de las fuentes, el desarrollo de las investigaciones y una metodología más estricta.

Actualmente existen algunos proyectos de investigación que impulsan la formación y difusión de los trabajos en este campo, como son el Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente y el Seminario de Iconografía Musical Novohispana, que promueve la Universidad Nacional Autónoma de México; así también, el Seminario Permanente de Historia y Música en México, en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Mi interés por el estudio de la música en México surgió cuando me incorporé al proyecto MUSICAT-ADABI el cual forma parte del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente, donde colaboro en la catalogación y revisión de libros y papeles de música de la Catedral Metropolitana. De ese modo encontré algunas de las obras compuestas por José María Bustamante, un individuo que hasta ese momento me era desconocido. En la medida que revisaba las referencias bibliográficas comencé a encontrar una serie de contradicciones en la información. Es así que durante estos últimos años, he dedicado parte de mi esfuerzo en estudiar a este personaje.

¹ Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México: Épocas precortesiana y colonial*, México: Secretaría de Educación Pública, 1934.

² Salvador Moreno, *Ángeles músicos*, México: Bellas Artes, 1957.

³ Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, México: SEP-Diana, 1973.

José María Bustamante tuvo diversas aptitudes para la música, logró desarrollarse como violonchelista, contrabajista, guitarrista, violinista, cantante, compositor⁴ y organista.⁵ Según Francisco Sosa y Jesús C. Romero, nació en la ciudad de Toluca el 19 de marzo de 1777 y murió en la ciudad de México el 4 de diciembre de 1861.⁶ Este personaje se mantuvo de manera activa en el entorno de la música en México durante el siglo XIX, colaboró con algunas sociedades filarmónicas que intentaron establecer derechos a favor de los músicos de esa época y participó de manera continua en el ámbito operístico y eclesiástico.

Los investigadores que mencionan a José María Bustamante como parte de la historia de la música en México son: Francisco Sosa, Jesús C. Romero y Gabriel Pareyón, quienes proporcionan la mayoría de la información sobre este personaje.⁷ Por su parte Gloria Carmona y Robert Stevenson realizan algunos comentarios sobre sus recursos compositivos.⁸ Enrique Olavarría y Ferrari menciona algunas funciones teatrales en las que participó y Gabriel Saldívar facilita algunas referencias para la investigación de sus obras y algunos sucesos biográficos.⁹ Por otro lado Alva Herrera y Ogazón, Otto Mayer-Serra, Gerónimo Baqueiro Foster y Jorge Velazco difunden la información presentada por F. Sosa, G. Pareyón, F. C. Romero y E. Olavarría y Ferrari.¹⁰ Finalmente, Evguenia Roubina

⁴ Evguenia Roubina, *El Responsorio "Omnes moriemini..." de Ignacio Jerusalem: La primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico*, México: UNAM, 2004, pp. 112-114.

⁵ Gabriel Pareyón, "Bustamante (González), José María", en *Diccionario enciclopédico de la música en México*, vol. 1, Jalisco: Universidad Panamericana, 2007, pp. 153-154.

⁶ Francisco Sosa, "Bustamante, José María", en *Biografías de mexicanos distinguidos*, México: Secretaría de Fomento, 1884, p.170. Jesús C. Romero, "Galería de músicos mexicanos", en *Carnet musical*, año VII, vol. VII, núm. 6, Ciudad de México, junio de 1951, p. 221.

⁷ F. Sosa, *Ibid.*, pp. 170-172. J. C. Romero, *José Mariano Elízaga: Fundador del Primer Conservatorio de América. Autor del primer libro mexicano de didáctica musical impreso en México e introductor entre nosotros de la imprenta de música profana*, México: Secretaría de Educación Pública, Departamento de Bellas Artes, 1934, pp. 44-46. G. Pareyón, *Ibid.*

⁸ Gloria Carmona, *La música en México durante la Independencia (1822-1839)*, en Julio Estrada (ed.), *La música de México, I. Historia, 3. Periodo de la Independencia a la revolución (1810-1910)*, México: UNAM, 1984, p. 24. Robert Stevenson, "Bustamante, José María", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 808-809.

⁹ Enrique Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México (1850-1911)*, 3ª ed., México: Porrúa, 1961, pp. 571-572. G. Saldívar, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, vol. 1, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Cendim, 1991.

¹⁰ Alva Herrera y Ogazón, *El arte musical en México*, México: Departamento Editorial de la Dirección General de Bellas Artes, 1917. Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música en México: desde la Independencia hasta la actualidad*, México: El Colegio de México, 1941, 46, 66, 68. O. Mayer Serra, "Bustamante, José María", en *Música y músicos de Latinoamérica*, México: Atlante, 1947, pp. 150-151.

aporta los primeros hallazgos sobre su desarrollo en el ámbito eclesiástico y esclarece parte de la información proporcionada por los tres primeros autores.¹¹

A partir del análisis de las fuentes mencionadas, observamos:

1. José María Bustamante ha sido sujeto de mitificación y glorificación desde un punto de vista nacionalista.
2. La información que presentan los investigadores es, en algunas ocasiones, dudosa y contradictoria.
3. Los autores no proporcionan referencias de consulta para confirmar dicha información.
4. Hasta el momento no ha existido un estudio sobre el desarrollo y las aportaciones de este músico en la Catedral Metropolitana en donde, hasta ahora, sabemos que permaneció durante poco más de diecinueve años y se encuentra una gran parte de su repertorio.¹²

Diversos investigadores señalan a José María Bustamante como un compositor que en el siglo XIX continuaba creando sus obras para el ámbito eclesiástico. Efectivamente, por medio de su estancia en la Capilla de música de la Catedral Metropolitana y la composición de algunas obras, Bustamante contribuyó a la continuidad de la música en las ceremonias de la Iglesia católica. Sin embargo, estas actividades adquieren importancia si consideramos que durante la Guerra de Independencia la Iglesia perdió parte de sus recursos económicos y poder, induciendo entre otras circunstancias, un mayor

Gerónimo Baqueiro Foster, *Historia de la música: III La música en el periodo independiente*, México: Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964. Jorge Velazco, “Música por decreto”, en *La música por dentro*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, pp. 508-509.

¹¹ E. Roubina, *El Responsorio...* pp. 112-114 y “Los instrumentos de arco en el México del primer siglo de la Independencia: Obras teóricas y repertorio didáctico de los autores mexicanos”, en *Perspectiva interdisciplinaria de música*, vol. 1, núm. 1, Ciudad de México, septiembre de 2006, pp. 21-22.

¹² Las acepciones que podemos encontrar sobre la palabra “repertorio” son distintas debido a su uso en el lenguaje musical. Ian Bent y Stephen Blum señalan que se refiere a las obras que los intérpretes preparan para su ejecución, se encuentran disponibles en una localidad, fueron realizadas para cierto instrumento, ensamble o tipo de voz, fueron compuestas durante un tiempo y lugar preciso, son de cierto tipo o tienen una función en particular, se interpretan de manera tradicional en las salas de concierto o forman parte de una temporada de conciertos. Ver: Ian Bent y Stephen Blum, “Repertory”, en *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed. Stanley Sadie (ed.), Macmillan, 2001, trad. Alejandra Hernández. De acuerdo a esto inferimos que un repertorio puede formar parte de una totalidad y a su vez de un subconjunto de obras con características en común. En este trabajo el término se utiliza como el conjunto de obras compuestas por alguna persona, que pertenecen a alguien o que se encuentran en algún acervo específico.

desplazamiento de la práctica musical hacia otros ámbitos y conjuntos religiosos, por ejemplo hacia la Colegiata de Guadalupe.

El objetivo de este trabajo es analizar la estancia de José María Bustamante en la Catedral Metropolitana, desde su ingreso en 1818 hasta 1837, fecha en la que ya no encontramos su nombre en los registros. A partir del análisis de sus actividades se destaca su desempeño laboral, las obligaciones y los privilegios a los que tuvo acceso como integrante en esa institución y las aportaciones que realizó como compositor.

Para llevar a cabo los objetivos relacionamos diversas herramientas de la musicología histórica como son la consulta directa de manuscritos, la iconografía, las circunstancias histórico-sociales, principalmente en el entorno catedralicio y la catalogación de fuentes musicales. La finalidad es mostrar un panorama general de José María Bustamante desde distintas perspectivas, en donde analizamos que, en este caso, la práctica y la creación artísticas están estrechamente relacionadas con factores económicos, políticos, sociales, laborales y culturales.

El estudio sobre este personaje lo realizamos a través de la consulta directa de las fuentes, las cuales se localizan en distintos archivos de la Ciudad de México, principalmente, el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano. A su vez las fuentes las confrontamos con la información encontrada en otros archivos y con referencias hemerográficas y bibliográficas.

En el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México consultamos tres series: las Actas de cabildo, la Correspondencia y la Clavería. En los libros de la serie de Actas de cabildo localizamos la información sobre el ingreso y desarrollo laboral de José María Bustamante, como solicitudes, sueldos y su participación en algunas ceremonias. En la serie de Correspondencia encontramos los informes que Bustamante manifestó al cabildo por escrito y en la Clavería hallamos los registros relacionados con sus ingresos económicos. Además pudimos corroborar y completar parte de la información localizada con algunos documentos del Archivo General de la Nación y del Archivo Histórico del Arzobispado de México.

Las obras compuestas por José María Bustamante las consultamos en los archivos de música de la Catedral Metropolitana, la Basílica de Guadalupe, el Colegio de San Ignacio de Loyola-Vizcaínas y el Archivo Histórico en Micropelícula de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia.

La tesis se divide en cinco capítulos. En el capítulo I, a manera de introducción, explicamos la función social y el funcionamiento de la Catedral Metropolitana como institución religiosa. Posteriormente, analizamos la estructura de su capilla de música a principios del siglo XIX y su contexto histórico a partir de 1815. Por último, explicamos algunos de los cambios ocurridos en la práctica musical y la estructura jerárquica de la capilla que permitieron el ingreso paulatino de una nueva generación de músicos, entre ellos José María Bustamante.

En el capítulo II presentamos algunas actividades realizadas por José María Bustamante en la Ciudad de México. Estudiamos su ingreso a la Capilla de música de la Catedral Metropolitana, primero en la media plaza de violonchelo, después su ascenso a la plaza principal de este instrumento, el cambio a la plaza de contrabajo y algunas de las celebraciones importantes en las que participó. También señalamos las condiciones de trabajo a las que estuvo sujeto y las exigencias necesarias para desempeñarse en la práctica musical como violonchelista y contrabajista. Para esto consideramos algunas de las obras existentes en el archivo de música de la Catedral Metropolitana compuestas por Ignacio Jerusalem, Antonio Ripa y el propio José María Bustamante, además, utilizamos como herramienta la iconografía musical y transcribimos el fragmento de una obra compuesta por Bustamante.

En el capítulo III, como resultado de la consulta de veintiún libros de Clavería, realizamos un registro de cada una de las rentas que Bustamante recibió a lo largo de su estancia en la capilla de música. Analizamos la asignación de los salarios, o rentas, y lo relacionamos con los suplementos y gratificaciones de las que hizo uso y las causas por las que el salario pudo aumentar o disminuir. Finalmente abordamos la desintegración de la Capilla de música de la Catedral Metropolitana en noviembre de 1837 a causa de la deserción de la mayoría de los músicos.

En el capítulo IV señalamos algunas características generales del repertorio que hemos localizado de José María Bustamante, principalmente, las obras que se encuentran en la Catedral Metropolitana. Esto responde a la necesidad de determinar cuáles son las obras existentes que se pueden consultar en distintos archivos del país, y que en un futuro, permitan el acercamiento a su estudio. Realizamos la identificación de los manuscritos autógrafos y abordamos la pertenencia de algunas de las obras de Bustamante a la colección particular de José Ignacio Triujeque, un personaje relevante en el ámbito musical durante el siglo XIX. Por último, aunque no está directamente relacionado con el propósito de este trabajo, no podemos excluir las características generales del repertorio que se encuentra en la Basílica de Guadalupe, el Colegio de las Vizcaínas, la Catedral de Puebla y de Zacatecas, para compararlo con el repertorio de la Catedral Metropolitana e identificar algunas concordancias entre las obras de estos acervos.

En el capítulo V presentamos el Catálogo general de las obras compuestas por José María Bustamante. El catálogo es una herramienta de gran importancia para el acercamiento al estudio de las obras de éste y otros compositores mexicanos del siglo XIX inmersos en el ámbito eclesiástico. Para este trabajo utilizamos algunos criterios de catalogación de fuentes musicales históricas, con el objeto de brindar la información de manera unificada, independientemente del archivo donde se localiza cada obra. El catálogo está organizado por archivos y en orden alfabético, los datos que consideramos importantes señalar son el título de la obra, género y festividad litúrgica, secciones estructurales, dotación vocal e instrumental, forma gráfica, localización, microfilm y observaciones.

Este trabajo pretende mostrar, desde un particular punto de vista, el panorama general del quehacer de un individuo, que participó en la práctica musical durante un periodo de transición, inestabilidad política y construcción de un nuevo Estado mexicano, en donde las circunstancias no parecen haber sido favorables para ejercer este oficio. A pesar de esto, él junto con sus compañeros, se adaptaron en la medida de sus posibilidades y desde sus propias convicciones, ideales, creencias religiosas e ideológicas, a un nuevo entorno social de la música.

I. La Capilla de música de la Catedral Metropolitana

1. La Catedral Metropolitana

A partir de 1786 el territorio de la Nueva España estuvo dividido en doce intendencias: México, Puebla, Guadalajara, Veracruz, Oaxaca, Valladolid, Zacatecas, Guanajuato, San Luis Potosí, Mérida, Durango y Arizpe.¹

La organización social de la Nueva España estuvo estructurada en un sistema de cuerpos e instituciones corporativas como la milicia, los ayuntamientos, las cofradías, los colegios, los gremios y las órdenes religiosas, de tal modo que a finales del siglo XVIII gran parte de la sociedad estuvo integrada a alguna de ellas.²

La Iglesia estuvo conformada por instituciones independientes en su organización y situación económica que cumplían diversas funciones y objetivos, condición que les permitía conseguir sus propios fondos y administrarlos.³ Estas instituciones desempeñaron un papel relevante en la actividad económica debido a la gran acumulación de capital que lograron. Entre sus fuentes de ingreso se encontraron la recaudación del diezmo, el pago de aranceles, la dotación de bienes de fundación, las contribuciones de los miembros, la administración de fundaciones, las limosnas, las obras pías, las capellanías y la inversión productiva del capital.⁴

La Iglesia estuvo dividida en dos sectores: el clero secular y el clero regular, cuya estructura interna, jurisdicción, legislación, jerarquía, función social y religiosa era independiente.⁵

¹ Ernesto de la Torre Villar, *La Independencia de México*, México: Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1992, p. 42.

² Beatriz Rojas, "Introducción", en *Cuerpo político y pluralidad de derechos: Los privilegios de las corporaciones novohispanas*, Beatriz Rojas (coord.), México: CIDE, Instituto Mora, 2007, pp. 13-14.

³ Gisela von Wobeser, *El crédito eclesiástico en la Nueva España: Siglo XVIII*, 2ª ed., México: Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 19-20.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵ *Ibid.*, p.17.

Los miembros del clero regular, integrado por órdenes religiosas tales como las de los franciscanos, los agustinos y los dominicos, realizaban votos sacerdotales y se ajustaban a una regla especial de vida y de conducta. Su jerarquía eclesiástica se dividía en abades, provinciales y generales. Este sector se agrupaba en monasterios, conventos, seminarios o colegios y a él pertenecían todas las instituciones que patrocinaba como escuelas, hospitales y organismos de beneficencia. Algunas de estas órdenes eran mendicantes y adquirían sus fuentes de ingreso a través de la limosna.⁶

Por su parte, el clero secular mantenía la jerarquía eclesiástica habitual de cura, párroco, obispo y arzobispo hasta llegar al papa y los monarcas españoles tenían la facultad de nombrar a ciertos miembros, tal fue el caso del arzobispo. Este clero se agrupaba en diócesis gobernadas por un obispo o arzobispo y en aquellas de mayor importancia por un cabildo catedralicio. Cada diócesis estaba dividida en parroquias,⁷ que a su vez, podían estar conformadas por los juzgados de capellanías, las obras pías, el tribunal del Santo Oficio de la Inquisición, organismos de beneficencia, escuelas y asilos.⁸ Los ingresos económicos de este sector dependían de la remuneración directa de la corona y de la recaudación del diezmo,⁹ que de hecho, fue uno de sus ingresos más importantes. El pago del diezmo se aplicaba a todos los productores agrícolas y manufactureros, quienes estaban obligados a entregar el 10% de su producción bruta, lo recaudado se dividía y se repartía para contribuir tanto al sostenimiento del clero como al financiamiento del culto.¹⁰

La Catedral Metropolitana formó parte del clero secular y constituyó un cuerpo reglamentado bajo un estatuto especial que contaba con privilegios y se regulaba autónomamente. Para su administración interna disponía de sus propios órganos de gobierno, ordenanzas e independencia jurídica, así velaba por el bienestar de sus integrantes, la conservación y el aumento de sus privilegios.

⁶ John Frederick Schwaller, *Orígenes de la riqueza de la iglesia en México: Ingresos eclesiásticos y finanzas de la iglesia 1523-1600*, México: Fondo de Cultura Económica, 1990, p.16.

⁷ En el momento de la Independencia había diez diócesis: México, Puebla, Oaxaca, Guadalajara, Michoacán, Sonora, Linares, Durango, Yucatán y Chiapas que sumaban más de mil parroquias. G. von Wobeser, *Ibid.*, p.17.

⁸ *Ibid.*, pp. 17-18.

⁹ J. F. Schwaller, *Ibid.*

¹⁰ G. von Wobeser, *Ibid.*, p. 21.

El cabildo fue el organismo rector de la administración de la Catedral Metropolitana y estaba conformado por cinco dignidades: deán,¹¹ arcedaán,¹² chantre,¹³ maestrescuela y tesorero, además de cuatro canónigos de oficio, cinco canónigos de gracia, seis racioneros y seis medios racioneros,¹⁴ aunque el número de miembros que ocuparon estos últimos tres cargos varió a lo largo del tiempo.

Los miembros del cabildo catedralicio realizaban las actividades relacionadas con el culto y además decidían todo lo concerniente a la administración de la Catedral Metropolitana. Las sesiones se llevaban a cabo dos veces por semana, en una, se trataban los “negocios ocurrientes” relacionados con las rentas eclesiásticas. En la otra, se discutía acerca de la corrección de los usos y costumbres que permitían la conservación de las tradiciones en el espacio catedralicio, es decir, cómo debían celebrarse el culto y las ceremonias, la entrada al coro, el toque de campanas y los gastos que debían realizarse en las ceremonias de carácter extraordinario. También se discutía acerca de los privilegios correspondientes a los miembros del cabildo y todo lo relacionado con los demás integrantes de la Catedral Metropolitana como ingresos, desempeño, jubilaciones, solicitudes de *patitur*,¹⁵ sanciones, gratificaciones y aumentos de sueldo, entre otros.¹⁶ En caso de ser necesario se convocaba a sesiones de carácter extraordinario que se conocieron con el nombre de “pelicano”. La mayor parte de estos asuntos quedaron asentados en los libros de actas de cabildo.

¹¹ El deán era la primer dignidad y estaba encargado de cuidar el oficio divino y verificar que el culto se realizara de manera correcta tanto en el coro, el altar y las procesiones fuera de la Iglesia. “Estatutos ordenados por el Santo Concilio III Provincial mexicano en el año del Señor MDLXXXV”, en *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*, Pilar Martínez López-Cano (comp.), CD-ROM, México: UNAM, IIH, 2004, p. 10.

¹² El arcedaán estaba encargado de ejercer la administración de la ciudad y de la diócesis. Debía tener, por lo menos, el grado de bachiller en derecho canónico, civil o en teología. “Estatutos ordenados...”, p. 10.

¹³ El chantre era el canónigo conocido como *primicerius*, a quien le correspondía regir y gobernar el canto en el coro. Debía estar instruido en la música, cantar el canto llano, enseñar a cantar a los servidores de la Iglesia, realizar la tabla semanal de lo que se debía rezar, celebrar o decir para cada uno de los días de la semana, además de corregir el comportamiento de los capellanes y ministros del coro en los sagrados oficios. “Estatutos ordenados...”, pp. 11, 32, 33, 88.

¹⁴ “Estatutos ordenados...”, p. 12.

¹⁵ El *patitur* era el privilegio con el que contaban los prebendados, capellanes y acólitos de la Iglesia para poder ausentarse de su trabajo a causa de alguna enfermedad, sin perder el salario correspondiente. “Estatutos ordenados...”, p. 76. En 1758 se estableció: “Los músicos para gozar de *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.” *Tabla 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. 52.

¹⁶ “Estatutos ordenados...”, p. 22.

2. La Capilla de música de la Catedral Metropolitana a partir de 1815

Durante la primera mitad del siglo XIX la Capilla de música de la Catedral Metropolitana fue un cuerpo de instrumentistas, cantores y organistas encabezado por un maestro, regente o director. Estaban dedicados a interpretar la música necesaria para llevar a cabo el ritual de la Iglesia católica, por tanto participaban en las celebraciones del culto ordinario, aniversarios y funciones extraordinarias. Los músicos de la capilla, o de la orquesta,¹⁷ eran empleados de la institución, tenían un salario asignado y estaban sujetos a sus estatutos y privilegios.

La música tuvo una gran importancia para llevar a cabo las ceremonias de la Iglesia. Algunos de los integrantes de la institución estaban encargados de realizar esta tarea. Por un lado el chantre, sochantre¹⁸ y capellanes tenían una formación clerical y estaban encargados de entonar el canto llano¹⁹ y el canto de órgano.²⁰ La capilla de música estaba conformada por los organistas, los cantores y los instrumentistas, principalmente seculares,²¹ quienes interpretaban las obras con acompañamiento de orquesta.

A principios del siglo XIX el número de integrantes de la capilla era de treinta músicos. Para el coro eran necesarios tres tiple, tres contraltos, tres tenores y dos bajos. La práctica de ese entonces requería que algunos de los músicos tocaran más de dos instrumentos, por esa razón para la orquesta eran necesarios ocho violinistas, dos de los cuales debían tocar además la viola, dos oboístas que también tocaran flauta, dos bajoneros que supieran tocar

¹⁷ En las actas de cabildo correspondientes al siglo XIX encontramos de manera indistinta el término de “músicos de la capilla” con el de “músicos de la orquesta.”

¹⁸ Este oficio era designado por el chantre, y como él, indicaba lo que se debía cantar en el coro, daba la entonación para el canto llano y amonestaba a los ministros cuando cometían algún error. “Estatutos ordenados...”, pp. 33, 88, 90, 97.

¹⁹ El canto llano es el canto al unísono monofónico oficial y se interpreta sin acompañamiento instrumental en la liturgia cristiana. El término se utiliza para referirse al repertorio cantado con texto en latín o el repertorio franco-romano (canto gregoriano). “Plainchant”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed., Stanley Sadie (ed.), Macmillan, 2001, trad. Alejandra Hernández.

²⁰ El canto de órgano es el término utilizado para la música mensural, como la polifonía, que se opone al canto llano; se utilizó en España desde los siglos XIII o XIV hasta el XVIII. Juan Bermudo (*Declaración de los instrumentos musicales*, 1555) definió el *canto de órgano* como “la armonía o melodía que se puede medir”. El término “canto figurado” también se refiere a la polifonía, pero en los tratados teóricos a menudo se encuentra como “canto de órgano”. “Canto de órgano”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed., Stanley Sadie (ed.), Macmillan, 2001, trad. Alejandra Hernández.

²¹ A principios del siglo XIX sólo había tres músicos con formación clerical: el bachiller Juan José Ximénez, organista, el bachiller José Reinoso, contrabajista y el bachiller Ignacio Paz, violinista. AHAM, *Cabildo*, Haceduría, Jueces hacedores, caja 150, exp. 38, 1f., 1805.

el fagot, un ejecutante de violón, un contrabajista, dos ejecutantes de trompa y de dos a tres organistas.²²

La capilla de música participaba en varias de las ceremonias relacionadas con el culto ordinario, fundaciones y el culto extraordinario. Las ceremonias del culto ordinario se basaban en el calendario litúrgico y eran de carácter periódico, ya fuera para los días fijos o movibles, los cuales se encontraban establecidos en la *Tabla de las asistencias de la Capilla de esta santa iglesia Catedral Metropolitana de México*.²³ Las fundaciones, como aniversarios o funciones de carácter privado, eran ceremonias en las que se invertía un cierto capital económico durante un determinado número de años con el fin de obtener un beneficio espiritual, para ellas se estableció en ocasiones la participación de la capilla de música o de algunos de sus integrantes. Por otro lado las ceremonias del culto extraordinario eran actividades no previstas que estaban relacionadas, principalmente, con acontecimientos de carácter político, ceremonias en honor de algún miembro importante de la Iglesia o el entierro de algunos sacerdotes.

Entre 1815 y 1837 observamos que los músicos de la capilla desobedecían continuamente las reglas de conducta establecidas, por ejemplo, faltar a los servicios religiosos, no presentarse con la vestimenta apropiada o no respetar las órdenes del encargado de la capilla. Cuando los músicos faltaban a su trabajo era principalmente para asistir a otras ceremonias fuera del templo, esto ocurría incluso en los días en que la Iglesia celebraba sus fiestas litúrgicas más importantes.²⁴ Como medida de sanción, en algunas ocasiones se suspendió el pago de la mesada²⁵ e incluso llegó a ser causa de despido,²⁶ finalmente, el cabildo determinó elaborar un plan de multas, principalmente de carácter económico, en proporción al número de faltas para obligar a los músicos a cumplir con su trabajo.²⁷

²² El escrito no tiene fecha pero parece ser de principios del siglo XIX, tampoco tiene remitente pero concuerda con la caligrafía de Antonio Juanas. ACCMM, Correspondencia, caja 24, exp. 8, 1f, s.f.

²³ *Tabla de las asistencias*... pp. 1-47.

²⁴ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 71, f. 236, 13 de enero de 1827.

²⁵ La mesada era el salario mensual que recibía cada uno de los empleados. En el caso del músico de fagot Manuel Herrera se determinó que se suspendiera el pago de su mesada “hasta que no satisfaga sus faltas” ACCMM, Actas de cabildo, lib. 69, f. 22v, 18 de agosto de 1818.

²⁶ El músico de violín José Vicente Castro fue despedido por “no ser disimulables las faltas en que incurre” ACCMM, Actas de cabildo, lib. 69, f. 238v, 21 de junio de 1820.

²⁷ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 69, f. 197v, 2 de marzo de 1820; lib. 69, f. 298v, 18 de agosto de 1820.

En el caso de la vestimenta, ésta fue un distintivo entre los miembros de la sociedad de la Nueva España. El cabildo catedralicio exigía a los integrantes de la Iglesia un mayor cuidado en su manera de vestir, sobre todo, para aquellos que estaban relacionados directamente con el altar y el coro, por ejemplo, sacerdotes, padres capellanes, asistentes de coro, sacristanes, mozos de sacristía, acólitos, libreros, infantes del colegio y los músicos de la capilla.

La Catedral Metropolitana asumía el costo del vestuario de algunos de sus integrantes, como de los infantes del colegio, acólitos, libreros, mozos de la sacristía y asistentes de coro;²⁸ pero no de los músicos, quienes debían invertir parte de su salario en la vestimenta de trabajo. En algunas ocasiones, algunos músicos tuvieron que solicitar suplementos para realizar este gasto²⁹ y sólo en un caso extremo el cabildo le proporcionó a un músico en “infeliz estado”³⁰ la ropa necesaria.

Aunque los músicos tenían la obligación de asistir al coro con calzones y medias, en varias ocasiones se les señaló que no se presentaran con pantalón ancho, botas fuertes y chaleco de color.³¹ A pesar de estas disposiciones, en una ocasión Francisco Delgado, primer violín de la capilla de música, acudió al coro con botas, razón por la cual perdió las horas correspondientes a las Vísperas y los Maitines en el día de San Ildefonso. Esta situación tuvo como consecuencia que el cabildo advirtiera a los músicos que serían despedidos en caso de que continuaran con esta desobediencia.³² Posteriormente, las autoridades fueron más flexibles y permitieron que los músicos acudieran con pantalón angosto de color negro, zapato atado a la pierna y medias negras puesto que había ocurrido un cambio en la moda y así, en los días “más clásicos y de etiqueta [este tipo de pantalón] lo traían los sujetos más distinguidos”.³³ Sin embargo años después, continuó señalándose tanto a los músicos como a los capellanes, sacristanes y acólitos que asistieran a la Iglesia de manera apropiada.

²⁸ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 74, f. 224, 28 de mayo de 1837; lib. 68, f. 327, 5 de marzo de 1818; lib. 69, f. 15v, 27 de noviembre de 1821; lib. 69, f. 91v, 16 de marzo de 1819; lib. 69, f. 371 bis, 17 de octubre de 1821.

²⁹ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 69, f. 80, 22 de enero de 1819; lib. 69, f. 204v, 23 de marzo de 1820.

³⁰ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 69, f. 101v, 23 de abril de 1819.

³¹ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 69, f. 146, 27 de agosto de 1819.

³² ACCMM, Actas de cabildo, lib. 70, f. 41, 6 de febrero de 1822.

³³ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 71, ff. 308v-309, 8 de enero de 1828.

3. Periodo de cambios

En 1815, tres años antes del ingreso de José María Bustamante a la Capilla de música de la Catedral Metropolitana, ocurrieron una serie de cambios en la práctica musical de esta institución. El primero se debió a que Antonio Juanas solicitó su jubilación como maestro de capilla³⁴ y en consecuencia se nombró a Mateo Manterola bajo el título de regente. En segunda instancia, la Catedral Metropolitana no se pudo mantener indiferente a los cambios de transición política, social, cultural y económica por los que atravesaba el país durante la Guerra de Independencia, principalmente, debido a los problemas para la recaudación del diezmo³⁵ y esto produjo el inicio de una serie de reformas salariales. Finalmente, así como Antonio Juanas, otros músicos también decidieron jubilarse, como los cantores José García Pulgar, Nicolás Delmonte y Francisco Álvarez, el contrabajista José Reinoso y tiempo después, el violonchelista José Agapito Portillo, por lo que la jubilación de estos músicos y la deserción de otros permitió el ingreso de nuevos integrantes, entre ellos José María Bustamante.

3.1 El antiguo maestro, el nuevo regente

Antonio Juanas ingresó como Maestro de Capilla de la Catedral de México el 1 de junio de 1791,³⁶ después de veintitrés años de servicio y una serie de enfermedades,³⁷ tanto él como José García Pulgar, solicitaron al cabildo catedralicio su jubilación.³⁸ El cabildo tomó en cuenta el desempeño de Juanas y haber mostrado una conducta honrada dentro y fuera del templo, por tanto se determinó el inicio de su jubilación a partir del 1 de enero de 1815,

³⁴ La jubilación se otorgaba a los ministros que llevaban una trayectoria y conducta intachable, debido a que ya no podían realizar su trabajo o llevaban muchos años trabajando en la catedral. A partir de 1779 se determinó suspender las jubilaciones y en caso de concederlas debía ser con la mitad del sueldo que tenían los ministros. Raúl Torres Medina, “La capilla de música de la catedral de México durante la segunda mitad del siglo XVIII”, Tesis de doctorado, México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p.105.

³⁵ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 67, f. 290v, 4 de marzo de 1815.

³⁶ AHAM, Cabildo, Secretaría capitular, Músicos de Coro, caja 145, exp. 34, 2f, 1802.

³⁷ Javier Marín. “Consideraciones sobre la trayectoria profesional del músico Antonio Juanas (1762/63-después de 1816)”, en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente* 2, 2007, pp. 14-31.

³⁸ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 67, f. 251, 18 de noviembre de 1814.

recibiendo la mitad de su sueldo, la licencia para volver a España y 250 pesos para los gastos del viaje.³⁹

Para sustituir a Antonio Juanas el cabildo asignó al bachiller Vicente Gómez cuidar el archivo y marcar el compás. Éste sería sustituido por Mateo Manterola cuando estuviera indispuerto.⁴⁰ A las pocas semanas Vicente Gómez renunció al cargo, anteponiendo sus enfermedades y la incompatibilidad de su plaza de sochantre con la de maestro de capilla, por ello se nombró a Manterola como regente.⁴¹

Manterola ingresó al colegio de infantes en 1791, a la edad de diez años; desempeñó las plazas de tiple y tenor en la capilla de música desde 1797, fue nombrado maestro de canto llano en 1810 y al año siguiente, después de la muerte de José María Aldana, se le trasladó como maestro de canto de órgano.⁴² Tras su nombramiento como regente se le asignaron las mismas tareas indicadas al sochantre Vicente Gómez, pero además, continuó como cantor en la capilla y maestro de canto de órgano.⁴³

Antonio Juanas le entregó a Mateo Manterola el cuidado del archivo de música junto con el *Plan de música de varios autores*, que era el inventario actualizado de las obras que integraban el archivo, los instrumentos musicales del colegio de infantes y los instrumentos de la capilla servibles e inservibles. Antonio Juanas y Josef Serruto realizaron la selección de los papeles útiles de música y los inservibles fueron colocados en el estante de los timbales.⁴⁴

³⁹ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 67, f. 251v, 22 de noviembre de 1814. ACCMM, Archivo de música, “Plan de música de varios autores, perteneciente a esta santa Iglesia Metropolitana de México, mandado hacer por el señor chantre doctor y maestro don Josef Serruto, y siendo maestro de capilla don Antonio de Juanas este presente año de 1793”, ff. 145-145v, 18 de enero 1815, A2213.

⁴⁰ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 67, f. 274v, 21 de enero de 1815.

⁴¹ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 67, f. 279v, 9 de febrero de 1815; lib. 67, ff. 280-280v, 14 de febrero de 1815.

⁴² AHAM, Cabildo, Secretaría capitular, Músicos de coro, caja 145, exp. 34, 2f, 1802. AHAM, Cabildo, Haceduría, Jueces hacedores, caja 150, exp. 38, 1f, 1805. ACCMM, Obra Pía, Libro de la erección y fundación del Colegio de la Asunción de Nuestra Señora y Patriarca Sr. Sn. Joseph: Para los infantes del Coro de esta Santa Iglesia Metropolitana de México, “Nombramiento de los Colegiales”, f. 28, 1 febrero 1791; f. 31v, 4 de marzo 1811.

⁴³ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 67, ff. 280-280v, 14 de febrero de 1815; lib. 75, f. 35, 2 de mayo de 1838; ACCMM, Correspondencia, caja 8, exp. 15, 5 de diciembre de 1837.

⁴⁴ ACCMM, Archivo de música, “Plan de música de varios autores...”, A2213. ACCMM, Actas de cabildo, lib. 67, ff. 145-145v, 18 de febrero de 1815.

Las funciones de Manterola concuerdan con las que se establecen para el maestro de capilla en los Estatutos de erección, por tanto estaba sujeto a las indicaciones señaladas en la tabla semanal realizada por el chantre, tenía la autoridad de decidir lo que debían hacer los cantores, ministros de coro, músicos y organistas, dar la escoleta, instruir lo suficiente a los ministros y cantores, preparar todo lo relacionado con el canto de órgano e interpretar las obras de otros compositores.⁴⁵

Manterola también debía realizar todo lo que fuera ordenado por el cabildo, como informar acerca del desempeño de los músicos y cantores, examinar los aspirantes a las plazas, preparar a los niños infantes en el canto y ocuparlos en la orquesta, entregar a los músicos el pago de aniversarios e incluso, ir a recoger el instrumento de la Iglesia a casa de algún músico.⁴⁶

El título de maestro se utilizó de manera indistinta con el de maestro o encargado de la capilla y, al parecer, sólo fue una adecuación en el nombre. En el lenguaje coloquial de la época encontramos en el *Diccionario de la lengua castellana* define como “Maestro de capilla” al que marca el compás a los músicos y compone las obras que se cantan en el templo, mientras “Regente” se relaciona con aquel que ejerce algún empleo afectando superioridad o magisterio en él.⁴⁷

El nombramiento de Mateo Manterola se llevó a cabo de manera directa, sin realizar los edictos convocatorios o los exámenes correspondientes que respaldaran su capacidad para poder ejercer el cargo de maestro. La única diferencia que encontramos entre el maestro de capilla y el regente se relaciona con el ejercicio de la composición y a lo largo de este estudio no encontramos ningún documento o notificación que obligara a Mateo Manterola a componer obras para la capilla.

Las obras que localizamos de Manterola son *Jesu dulcis memoria* (1823), *Tantum ergo* (1826), *Lex veritatis* (1828), *O Gloriosa Virginum* (1824), *Libera me Domine* y *Sacris*

⁴⁵ “Estatutos ordenados...”, pp. 49-52.

⁴⁶ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 68, f. 342v, 9 de junio de 1818; lib. 69, f. 18, 5 de agosto de 1818; lib. 69, ff. 51-51v, 30 de octubre de 1818; lib. 69, f. 71, 8 de enero de 1819.

⁴⁷ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, 1822, ed. facsimilar, Madrid: [s.e.], pp. 506, 703. Esta información también se comparó con el *Diccionario de la lengua castellana*, vol. 2, 1732, ed. facsimilar. Madrid: Gredos, 1990, pp. 454.

solemnis, las cuales se encuentran en el Archivo de Música de la Catedral Metropolitana.⁴⁸ Las tres primeras son obras cortas que se añadieron a otras de Antonio Juanas y Cayetano Echavarría, las dos últimas formaron parte de la colección de obras de José Ignacio Triujeque.

La calidad de Manterola como regente de la capilla tardó en ser entendida por algunos de sus integrantes. En una ocasión el organista Juan José Ximénez se negó a tocar un obligado⁴⁹ que le dio el regente,⁵⁰ argumentando que: “1.^a Que el obligado (que da motivo a este informe) se le remitió con imperio. 2.^a Que el mandar con imperio es propio de los superiores”.⁵¹ El cabildo solicitó la intervención de Antonio Juanas para resolver el asunto, quien señaló que el maestro o regente de capilla tiene la autoridad necesaria para disponer éste y cualquier tipo de obligados con el objeto de “engrandecer el culto” y el regente o maestro debe mandar con “discreción, atención, urbanidad y modo”,⁵² sin que por ello disminuya su autoridad. El cabildo quedó satisfecho con la intervención de Juanas y se mandó informar a Ximénez y Manterola.

Tiempo después Manterola pidió al cabildo respetar su autoridad en la capilla y preguntó si podía poner otro oficio para la Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe que no fuera el de Francisco Delgado, por lo cual agregó que consideraba que al maestro de capilla le correspondía indicar lo que se debía cantar y tocar en la Iglesia.⁵³

A no ser por estos incidentes, la relación entre el regente y los demás integrantes de la capilla parece haber sido buena, incluso hubo momentos en que los músicos se organizaron para que Manterola fungiera como representante de los integrantes de la capilla ante el cabildo, con el objeto de realizar peticiones o disculparse por alguna falta.

⁴⁸ ACCMM, Archivo de música, A0180-04, A0181-04, A0675-02, A0683, A0882, A0883.

⁴⁹ “Obligado” es el nombre que se asigna a una parte instrumental indispensable. El término se utiliza a menudo para una parte que se distingue en su importancia sólo por debajo de la melodía principal y no puede ser omitida. David Fuller. “Obbligato”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2a ed., Stanley Sadie (ed.), Macmillan, 2001, trad. Alejandra Hernández.

⁵⁰ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 68, f. 299, 2 de diciembre de 1817.

⁵¹ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 68, f. 312, 13 de enero de 1818.

⁵² *Ibid.*, f. 313v, 13 de enero de 1818.

⁵³ ACCMM, Correspondencia, caja 1, exp. 21, s.a. ACCMM, Actas de cabildo, lib. 71, ff. 84v-85, 10 de febrero de 1825, ambas referencias concuerdan.

3.2 La reducción de salarios

En febrero de 1815 se nombró una comisión para elaborar un plan de economía y reducir los gastos de la Catedral Metropolitana.⁵⁴ En el primer informe Pedro González y Ciro de Villaurrutia, como encargados para llevar a cabo el plan de reducción de salarios, reafirmaron esta necesidad y señalaron: “No hay clase del estado que en la universal devastación del reino no haya resentido algún quebranto, y que por lo mismo no se vea en la precisión de ceñir sus gastos”, por tanto se presentaron varias propuestas.⁵⁵

Para resolver el problema económico, el cabildo decidió aplicar un descuento proporcional a los empleados de la Catedral Metropolitana, dependiendo del sueldo de cada uno, por lo cual, los salarios superiores a 300 pesos sufrieron una reducción del 20%; los de 250 pesos un 15% y los de 200 pesos un 10%.⁵⁶ Los jubilados continuaron con la reducción del 50%, a los organistas se les otorgó el privilegio de reducirles sólo el 5%⁵⁷ y los sueldos menores de 200 pesos no resultaron afectados.

A continuación se presenta la lista de los integrantes de la capilla en 1815.⁵⁸ Se señala el nombre de cada uno de los músicos, la plaza que desempeñaban, el sueldo anterior a la reducción, el sueldo posterior y el presupuesto total de los gastos de la capilla. A partir de la lista observamos que la sección de voces fue la que resultó más afectada debido a las jubilaciones, ya que sólo quedaron cuatro cantores: Mateo Manterola, Ignacio Ortega, Vicente Gómez e Ignacio Mena. El resto de la capilla permaneció sin mayores cambios, se conservaron seis plazas de violín, dos de violín y viola, una de violonchelo, una de contrabajo, una de flauta, una de clarinete y oboe; una de flauta y clarinete; dos de bajón y fagot, tres de trompa y dos de órgano.⁵⁹ El presupuesto asignado antes de la reducción de

⁵⁴ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 67, f. 286v, 25 de febrero de 1815.

⁵⁵ AHAM, Cabildo, Haceduría, Jueces Hacedores, caja 166, exp. 4, 10 f., 1815.

⁵⁶ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 67, f. 311v-313, 26 de abril de 1815.

⁵⁷ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 67, f. 220v, 12 de mayo de 1815.

⁵⁸ El cuadro se realizó a partir de la lista presentada al cabildo, el total incluye únicamente lo correspondiente con la capilla de música. ACCMM, Actas de cabildo, lib. 67, ff. 311v-313, 26 de abril de 1815. Los nombres se tomaron a partir de las concordancias entre las actas de cabildo y otras listas. Ver AHAM, Cabildo, Secretaría capitular, Músicos de coro, caja 145, exp. 34, 1802; AHAM, Cabildo, Haceduría, Jueces hacedores, caja 150, exp. 38, 1f, 1805; AHAM, Cabildo, Haceduría, Jueces Hacedores, caja 166, exp. 4, 10 f, 1815.

⁵⁹ A diferencia de la lista a la que hace referencia E. Roubina, aquí se consideran a dos integrantes más: Nicolás Delmonte y el Bachiller Juan José Ximénez. E. Roubina, *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, México: Ediciones Eón, 2009, pp. 82-83. Por su parte Javier

salarios era de 14, 224 pesos y se redujo a 10,251 pesos, es decir que disminuyó 3,973 pesos.⁶⁰

Tabla 1: Reducción de salarios a los integrantes de la Capilla de Música de la Catedral Metropolitana en 1815

Razón de los jubilados y rebajas que se hacen a los que quedan efectivos de un tanto por ciento según lo acordado por el Ilustrísimo cabildo		
Nombre	Antes	Después
Regente y maestro de capilla		
[Mateo] Manterola [S,T]	900.0.0	720.0.0
[Antonio] Juanas, jubilado	1200.0.0	600.0.0
Organistas ⁶¹		
[José] Cataño	500.0.0	475.0.0
[Br. Juan José] Ximénez	500.0.0	475.0.0
Cantores		
[José García] Pulgar, jubilado [S]	1200.0.0	600.0.0
Nicolás Delmonte, jubilado [S]	700.0.0	350.0.0
Nicolás Ortega [T]	600.0.0	480.0.0
[Ignacio] Mena [B] ⁶²	450.0.0	360.0.0
[Br. Vicente] Gómez [B]	300.0.0	240.0.0
[Francisco] Álvarez [T] , jubilado	350.0.0	175.0.0
Violines		
[José Manuel] Delgado	700.0.0	560.0.0
Antonio Castro	644.0.0	516.0.0
Francisco Delgado	500.0.0	400.0.0
[José] Vicente Castro	450.0.0	360.0.0
José [María] Delgado	350.0.0	292.0.0
José [María] Vivian	250.0.0	212.0.0
Violín y viola		
[José Agapito] Castel ⁶³	300.0.0	240.0.0
Simón Vivian ⁶⁴ [timp]	350.0.0	240.0.0
Violonchelo		
[José Agapito] Portillo	365.0.0	292.0.0
Contrabajo		
[José] Reinoso, jubilado	400.0.0	200.0.0
Rafael Domínguez	400.0.0	320.0.0

Marín señala el mismo acontecimiento pero presenta la lista del primer informe con la renta anual de 9,925 pesos y señala un total de treinta integrantes, sin especificar sus nombres. J. Marín, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y sus libros de polifonía (Siglos XVI-XVIII)”, vol. 1, Tesis de doctorado, Granada: Universidad de Granada, 2007, p.179.

⁶⁰ Las unidades monetarias corresponden a pesos, reales y granos, de tal modo que un peso es igual a ocho reales, un real a doce granos y un peso a noventa y seis granos. J. F. Schwaller, *Ibid.*, pp. 19-20.

⁶¹ La reducción a los organistas del 5% no aparece porque el acta se realizó el 12 de mayo de 1815.

⁶² En el caso de Ignacio Mena y Vicente Gómez sólo se consideran los sueldos que tenían como cantores y no como asistente de coro y sochantre, respectivamente.

⁶³ El nombre completo de Castel era: José Agapito Mateo Antonio Castel León y Garrote. E. Roubina *Obras instrumentales...* p.76.

⁶⁴ La reducción del salario de Simón Vivian fue incorrecta, ya que en el acta se señaló una rebaja de 60 pesos pero se colocó la cantidad de 240 pesos en lugar de 290.

Flauta, oboe y clarinete		
[Matias] Triujeque y Cavallero [fl, ob, cl]	400.0.0	320.0.0
[Antonio] Muñoz [fl, cl]	250.0.0	212.4.0
[José] Gambino [ob, cl], jubilado	400.0.0	200.0.0
Fagot		
[Manuel] Herrera	300.0.0	240.0.0
Manuel [Felipe] Guerra	300.0.0	240.0.0
Trompa		
Salot	500.0.0	400.0.0
[Ignacio] Ortega	365.0.0	292.0.0
[Francisco Gil] Arévalo	300.0.0	240.0.0
Total: 29 / 23 efectivos y 6 jubilados	14,224.0.0	10, 251.0.0

3.3 Los nuevos integrantes

Un músico dejaba de ser integrante de la capilla de música a causa de la jubilación, el despido, la renuncia o la muerte.⁶⁵ En 1815 algunos músicos solicitaron su jubilación debido a que llevaban largo tiempo desempeñando sus funciones. Antonio Juanas y José García Pulgar llevaban hasta la fecha veintitrés años en la capilla; pero Francisco Álvarez y Nicolás Delmonte llevaban cuarenta años en la orquesta, aproximadamente.⁶⁶

La asignación de las plazas dependía del estado de las rentas eclesiásticas, de la necesidad del instrumento en la capilla o de la importancia que el cabildo le diera al asunto. Debido a la mala situación económica, la Catedral Metropolitana contrató a los nuevos integrantes de la capilla hasta dos años después. En enero de 1817 ingresaron los cantores Antonio Rueda, José María Crescencio Carral y Nicolás Medina, quienes eran considerados los mejores que había en México.⁶⁷ Poco después también ingresó José María Camarena, quien llegó de Valladolid recomendado por el virrey Félix María Calleja y solicitó una plaza desde 1815.⁶⁸

⁶⁵ Durante el siglo XVIII entre las causas para solicitar la jubilación se encontraban: alguna condición que redujera el rendimiento, llevar entre treinta o cuarenta años desempeñando sus funciones, haber disminuido sus facultades o una enfermedad crónica. R. H. Torres Medina, *Ibid.*, p.103.

⁶⁶ AHAM, Cabildo, Haceduría, Jueces hacedores, caja 150, exp. 38, 1f, 1805.

⁶⁷ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 68, ff.199v-200, 15 de enero de 1817.

⁶⁸ El virrey Félix María Calleja envió al cabildo una carta de recomendación para que José María Camarena obtuviera una plaza. ACCMM, Actas de cabildo, lib. 67, f. 290v, 4 de marzo de 1815; lib. 68, f. 249, 29 de mayo de 1817.

Ese mismo año José Antonio Castel, músico de violín, solicitó una licencia para ausentarse por dos años⁶⁹ e ingresó Mateo Velasco para sustituirlo temporalmente.⁷⁰

En 1818 seguía vigente el acuerdo sobre la reducción de salarios de 1815 y se reafirmó no otorgar plazas en la orquesta, ni admitir escritos sobre aumentos o gratificaciones de sueldo. A pesar de las disposiciones Manuel Herrera fue restituido en la plaza de fagot⁷¹ y José María Camarena, hijo del músico del mismo nombre, fue admitido como asistente de coro y músico de voz.⁷² Posteriormente, también se exceptuaron las plazas de sochantre, por muerte del sacerdote Martín Cañero⁷³ y la de violonchelo por la jubilación de José Agapito Portillo.⁷⁴ La jubilación de Portillo sucedió después de cuarenta y dos años de trabajo y permitió el ingreso de José María Bustamante en 1818. En los siguientes dos años ingresaron dos músicos más: Agustín Vera como músico de voz⁷⁵ y José Antonio Gómez Olgúin supliendo al organista José Cataño.⁷⁶ Por tanto en solo tres años, de enero de 1817 a diciembre de 1820, ingresaron a la capilla de música un total de diez músicos, entre estos seis cantores, un violinista, un fagotista, un organista y un violonchelista.

⁶⁹ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 68, f. 262, 5 de agosto de 1817.

⁷⁰ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 68, f. 271, 26 de agosto de 1817.

⁷¹ Manuel Herrera ingresó en febrero de 1818 y permaneció en la corporación aproximadamente hasta agosto de ese año, llevándose el fagot que le pertenecía a la Iglesia, al no saber dónde vivía se ordenó que cada uno de los músicos indicaran su domicilio al chanter y se realizó el inventario de los instrumentos pertenecientes a la Iglesia. ACCMM, Actas de cabildo, lib. 68, f. 322v, 10 de febrero de 1818; lib. 69, f. 22v, 18 de agosto de 1818.

⁷² ACCMM, Actas de cabildo, lib. 68, f. 335v, 24 de abril de 1818.

⁷³ La plaza de sochantre no se otorgó debido a que no hubo un aspirante lo suficientemente apto y en su lugar se nombró al fraile Manuel Berra como asistente de coro. ACCMM, Actas de cabildo, lib. 69, ff. 7v-8, 3 de julio de 1818; lib. 69, ff. 8v-9, 7 de julio de 1818.

⁷⁴ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 68, f. 309v, 9 de enero de 1818; lib. 69, f. 5v, 30 de junio de 1818.

⁷⁵ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 69, ff. 77- 77v, 18 de enero de 1819.

⁷⁶ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 69, ff. 289-289v, 11 de diciembre de 1820.

II. Un músico con una “rara habilidad”

1. José María Bustamante en la práctica musical de la Ciudad de México

Los investigadores sugieren que José María Bustamante adquirió su formación musical de manera autodidacta.¹ La primera noticia sobre su participación en la música es como violonchelista de la Capilla de la Catedral Metropolitana en 1818, donde también fue contrabajista desde 1832. Solicitó la plaza de tiple segundo en la Colegiata de Guadalupe en 1839, pero no fue aceptado; en 1844 se volvió a presentar a la Colegiata para obtener la plaza de violonchelo, donde en cambio, fue elogiado por tener “más escuela e inteligencia”, además de “mayor expresión y mejores reglas de arco” que el resto de los aspirantes a la plaza.²

A la par de su trabajo en el ámbito eclesiástico, participó como violonchelista de la Orquesta de la Capilla Imperial de Agustín de Iturbide en 1822,³ mientras que en el ámbito operístico colaboró como contrabajista de la Compañía Cómico Trágica establecida por Lucas Alamán en 1831⁴ y con la Compañía de Oriente de Pedro Carvajal en 1854.⁵

Fue “conciliario” en la directiva de la Sociedad Filarmónica del Primer conservatorio de América, fundado por José Mariano Elízaga en noviembre de 1824⁶ y presidente de la

¹ El colegio de infantes de la Catedral Metropolitana, fundado en 1725, fue una institución en donde músicos de la capilla adquirieron su formación musical.

² E. Roubina, *El Responsorio “Omnes moriemini...” de Ignacio Jerusalem: La primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico*, México: UNAM, 2004, pp. 112-114.

³ J. C. Romero, “La primera orquesta sinfónica de México”, en *Carnet musical*, año VII, vol. VII, núm. 6, Ciudad de México, junio de 1951, p. 221.

⁴ Luis Reyes de la Maza, *El teatro en México durante la independencia (1810-1839)*, México: UNAM, 1969, pp.123-124.

⁵ Enrique Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México (1850-1911)*, 3ª ed., México: Porrúa, 1961, pp. 571-572.

⁶ J. C. Romero, *José Mariano Elízaga: Fundador del Primer Conservatorio de América. Autor del primer libro mexicano de didáctica musical impreso en México e introductor entre nosotros de la imprenta de música profana*, México: SEP, Departamento de Bellas Artes, 1934, pp. 44-46.

Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, que formó junto con otros músicos de la Catedral Metropolitana en 1845.⁷

2. El ingreso de José María Bustamante a la Catedral Metropolitana

En marzo de 1818 el violonchelista José Agapito Portillo ingresó una solicitud de *patitur* al cabildo, y para sustituirlo, se encargó al chantre Ciro de Villaurrutia asignar el instrumento a uno de los músicos que estaban obligados a tocarlo.⁸ Transcurridos los dos meses de licencia, Portillo solicitó su jubilación con el sueldo íntegro, argumentando que llevaba cuarenta y dos años tocando el violonchelo y se encontraba muy enfermo.⁹ La petición fue aceptada de inmediato con la mitad del sueldo, pero con la gracia de que fuera con respecto al que tenía antes de la reducción de salarios de 1815, por lo cual se le asignaron 182 pesos con 4 reales anuales.¹⁰

Tres integrantes de la capilla presentaron su solicitud para obtener la plaza de violonchelo: Nicolás Ortega, contralto, solicitó el cambio de plaza por encontrarse enfermo del pecho; Rafael Domínguez, contrabajista, solicitó la plaza para su hijo José Nicolás; Francisco Gil Arévalo, músico de trompa, también comunicó su interés aunque no justificó la causa¹¹ y por último se presentó al cabildo la solicitud de José María Bustamante.¹²

⁷ “Bases reglamentarias de la Sociedad Filarmónica,” en *El siglo diez y nueve*, 3ª época, año VI, núm. 1466, 3 de diciembre de 1845, pp. 3-4.

⁸ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 68, f. 327, 5 de marzo de 1818. En el acta no se especificó quiénes eran estos músicos.

⁹ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 68, f. 340v, 20 de mayo de 1818. AHAM, Cabildo, Haceduría, Jueces Hacedores, caja 150, exp. 37, 2f., 1805. José Agapito Portillo ingresó a la Catedral Metropolitana en 1776 y desempeñó las plazas de bajón, viola, violonchelo y contrabajo. E. Roubina, *El responsorio...* p.108.

¹⁰ En el acta de cabildo se señaló que la jubilación de Portillo sería con 180 pesos anuales, sin embargo, en otro documento se localizó la cifra de 182.4 pesos, la cual corresponde a la mitad exacta de los 365 pesos que tenía asignados antes de 1815. ACCMM, Actas de cabildo, lib. 69, f. 14v, 24 de julio de 1818; AHAM, Cabildo, Haceduría, Jueces hacedores, caja 166, exp. 4, 10f, 1815.

¹¹ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 68, f. 342, 29 de mayo de 1818; lib. 69, f. 2, 23 de junio de 1818.

¹² ACCMM, Actas de cabildo, lib. 69, f. 6, 30 de junio de 1818.

Después de los exámenes correspondientes Bustamante fue elegido para ocupar la plaza de violonchelo, sin embargo, no se le otorgó debido a la necesidad de disminuir los gastos de la fábrica y por lo tanto, se decidió llamar a un músico sólo en ocasiones necesarias.¹³

El chantre Ciro de Villaurrutia manifestó al cabildo la necesidad del violonchelo en las ceremonias de los días clásicos y en los de motete, por lo cual se mandó preguntar a Bustamante si estaría dispuesto a cubrir la plaza con la mitad del sueldo de la jubilación de Portillo.¹⁴ Bustamante contestó de inmediato y aceptó desempeñarla con el sueldo que se le indicara: “[...] don José María Bustamante propuesto en primer lugar por lo raro de su habilidad, está pronto a servirla por la renta que le señale el cabildo sea la que fuere [...]” y fue nombrado en la plaza de violonchelo el 24 de julio de 1818 con la renta anual de 150 pesos.¹⁵

El informe que presentaron los sinodales al cabildo no se localizó, por lo que existe la posibilidad de que “lo raro de su habilidad” fuera un comentario agregado por el chantre en su informe al cabildo y no necesariamente lo que señalaron los sinodales.¹⁶ Sin embargo, su capacidad debió haber sido lo suficientemente buena para desempeñar la plaza con las exigencias necesarias en el templo y la capilla de música más importante de la ciudad, como observamos al llevarse a cabo las Honras de la reina María Isabel Francisca de Braganza y Borbón.

Tras la muerte de la reina María Isabel Francisca, esposa del rey Fernando VII,¹⁷ el Santo Tribunal de la Inquisición organizó las honras correspondientes en los templos de la

¹³ En el acta se colocó por error el nombre de Domingo Bustamante en lugar de José María. ACCMM, Actas de cabildo, lib. 69, f. 10, 14 de julio de 1818. Los músicos “de fuera” eran los músicos “de la calle”, que a veces participaban como músicos huéspedes, no formaban parte de la corporación, asistían únicamente en las celebraciones necesarias y se les pagaba por cada función a la que asistían; los encargados de llamar a los músicos huéspedes eran el maestro de capilla o el chantre, dependiendo de la decisión del cabildo.

¹⁴ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 69, ff. 12v-13, 21 de julio de 1818.

¹⁵ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 69, ff. 14v-15, 24 de julio de 1818.

¹⁶ En el *Plan de la Capilla de música con las circunstancias de sus individuos hecho en 12 de enero de 1805* se encuentran enlistados los miembros que colaboraban en ese entonces, en el que se encuentra el grado de habilidad en el instrumento, entre estas únicamente se encuentran mala, regular, mediana, buena, muy buena, excelente, muy excelente y suprema. AHAM, Cabildo, Haceduría, Jueces Hacedores, caja 150, exp. 38, 2f., 1805.

¹⁷ La reina falleció el 26 de diciembre de 1818. AGN, Inquisición, vol. 1468, exp. 1, f. 4, 10 de marzo de 1819.

Catedral Metropolitana y de Santo Domingo los días 9 y 10 de julio de 1819.¹⁸ Para este evento Manuel Corral compuso un *Oficio de difuntos*¹⁹ y dirigió la capilla de música, que estuvo integrada en esa ocasión por cuarenta y ocho músicos, entre ellos José María Bustamante.²⁰

Este suceso fue de gran importancia en la Ciudad de México y se relató en algunas publicaciones como el *Suplemento al noticioso general*,²¹ en las *Ceremonias que se practican en esta Santa Iglesia así en el coro, como en el altar en todo el año* de Vicente Gómez²² y en la *Relación de lo ejecutado en la siempre fiel ciudad de México emporio del Nuevo Mundo, Metrópoli de la Nueva España en señal de su profundo sentimiento por la temprana infausta muerte de nuestra amada reina y señora doña Isabel de Braganza...* donde se dijo:

La capilla de música solemnizó los cantos sagrados con la más tierna, dulce y patética composición de su célebre autor don Manuel Corral, que la inventó, ensayó y dirigió gratuitamente: ella contenía todos los primores de la melodía y encantos de la armonía: realzaba la patética elegante expresión de la letra del oficio de difuntos, y causaba en los oyentes las más tristes, tiernas y devotas sensaciones. Para la mayor sonoridad y brillantez se erigió dentro del coro un tablado provisional sobre columnas que imitaban el alabastro, majestuosamente adornado y ocupado por una escogida orquesta de setenta y cuatro músicos y cantores, no solo [sic] del número, sino huéspedes, profesores de los más sobresalientes de esta ciudad.²³

3. Músicos con y sin privilegios

A lo largo de los años los músicos de la capilla solicitaron al cabildo suplementos, aumentos de sueldo y gratificaciones como parte de los derechos y privilegios de los que gozaban por ser empleados de esa institución. Después de la reducción de salarios ocurrida

¹⁸ *Ibid.*, f.21, 10 de mayo de 1819.

¹⁹ *Ibid.*, f.25, 1819.

²⁰ Lista de músicos propuesta por Mateo Manterola para la celebración. *Ibid.*, ff. 2-3, 23 de abril de 1819.

²¹ AGN, Inquisición, vol. 1468, exp. 1, f. 27, 18 de agosto de 1819.

²² Gómez, Vicente, *Ceremonias que se practican en esta Sta. Iglesia así en el coro, como en el altar en todo el año. Según los Estatutos de erección, mandatos del venerable cabildo, y costumbres loables; y otras cosas pertenecientes al servicio de esta Sta. Iglesia. Con varias cosas que han acontecido, etc. Por el Subchantre Presbítero Vicente Gómez. Año de 1819*, ed. facsimilar de José Gerardo Herrera Alcalá. Chiapas: Sociedad Mexicana de Historia Eclesiástica, Diócesis de San Cristóbal de las Casas, 2004, ff. 344-360.

²³ AGN, Inquisición, vol. 1517, exp. 2, ff. 11-32, 1820.

en 1815, tan sólo entre 1818 y 1819 los músicos ingresaron dieciséis solicitudes de suplementos y cinco aumentos de sueldo, lo que nos indica la repercusión económica que la reducción estaba provocando en los ingresos de los músicos.

El 7 de enero de 1820 el cabildo decidió eliminar la reducción de sueldos de algunos empleados como el de mayordomo, escribiente de clavería, notario de diezmos, secretario del cabildo, prosecretario, procurador y solicitador, abogado, y portero.²⁴ En consecuencia, Mateo Manterola, como representante de los músicos, presentó un escrito donde solicitó eliminar la reducción de sueldos de 1815. El cabildo estuvo de acuerdo, no sin antes advertirles a los músicos que serían despedidos a la primera falta. Para verificar que esto se llevara a cabo, se ordenó al apuntador estar al tanto de las faltas de los músicos, mientras que los encargados de la chantría debían realizar las multas correspondientes. Finalmente, el cabildo determinó que el aumento de sueldos se realizara a todos los empleados de la Catedral Metropolitana.²⁵

A pesar de las instrucciones, en la restructuración de salarios no se incluyó a todos los integrantes de la capilla, probablemente, porque ingresaron después de 1815. Por ejemplo, a Mateo Velasco y José María Camarena, se les negó la solicitud de aumento de sueldo.²⁶ Por otro lado, Agustín Vera siguió conservando el sueldo de 180 pesos que se le asignó a su ingreso²⁷ y Bustamante conservó el sueldo de 150 pesos, siendo el más bajo entre todos los integrantes de la orquesta.

La manera como quedaron consignados los sueldos después de la restructuración está expuesta en el siguiente cuadro:²⁸

²⁴ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 69, f. 169v, 7 de enero de 1820.

²⁵ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 69, f. 170v, 8 de enero de 1820.

²⁶ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 69, f. 176v, 18 de enero de 1820; f.188v, 19 de febrero de 1820; f. 190v, 24 de febrero de 1820; f. 190v-191, 24 de febrero de 1820.

²⁷ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 69, ff. 77- 77v, 18 de enero de 1819.

²⁸ La tabla se elaboró a partir de una lista que se encuentra en el expediente de la reducción de salarios de 1815. El documento no tiene fecha exacta pero algunos de los integrantes aún no habían ingresado en ese año, por ejemplo, A. Rueda, J. Ma. Camarena padre e hijo, A. Vera, N. Medina, M. Velasco, J. A. Gómez Olguín y J. Ma. Bustamante; además, los salarios de los músicos concuerdan con los que tenían antes de la reducción, excepto aquellos que solicitaron aumento. Por su parte Manuel Herrera dejó la capilla en 1818 y José María Carral murió en junio de 1820. ACCMM, Actas de cabildo, lib. 69, f. 22v, 18 de agosto de 1818; lib. 69, f. 237, 15 de junio de 1820. El documento se puede fechar entre el 11 de diciembre de 1820, fecha en la que ingresó José Antonio Gómez Olguín como organista y el 28 de mayo de 1822 cuando murió Antonio Rueda.

Tabla 2: Reestructuración de salarios de 1820

MÚSICOS		
Músico	Sueldo	Voz/ Instrumento
Mateo Manterola	1000.0.0	[Tenor] [Maestro del colegio] [Regente de la capilla]
Antonio Juanas, jubilado	600.0.0	[Maestro de capilla]
José Cataño ²⁹	500.0.0	Organista 1º
Br. Ximénez	500.0.0	Organista 2º
José [Antonio] Gómez [Olguín]	400.0.0	Organista 3º
[Antonio] Rueda	450.0.0	[Contralto]
José [Ma.] Camarena	350.0.0	[Músico de voz]
[José María] Camarena, hijo	250.0.0	[Músico de voz]
[Agustín] Vera	180.0.0	[Tenor]
[Nicolás] Medina	450.0.0	[Bajete]
[Vicente] Gómez	300.0.0	[Bajo]
Francisco Delgado	700.0.0	[Violín 1º]
[José] Vicente Castro y Virgen	450.0.0	[Violín 2º]
José [María] Delgado	365.0.0	[Violín]
[Mateo] Velasco	300.0.0	[Violín]
José [María] Vivian	250.0.0	[Violín]
José Castro	200.0.0	[Violín]
Simón Vivian	300.0.0	[Viola, Violín]
[Nicolás] Ortega	400.0.0	[Viola, Timbales]
[Agapito] Portilla, jubilado	182.4.0	[Violonchelo]
[José María] Bustamante	150.0.0	[Violonchelo]
[Rafael] Domínguez	400.0.0	[Contrabajo]
[Matías] Triujeque	400.0.0	[Oboe y flauta]
[Antonio] Muñoz	250.0.0	[Flauta]
[José] Gambino, jubilado	200.0.0	[Oboe. Flauta]
[José Felipe] Guerra	300.0.0	[Fagot]
[Antonio] Salot	600.0.0	[Trompa]
[Francisco Gil] Arévalo	300.0.0	[Trompa]
Total: 28 / 25 efectivos y 3 jubilados	10, 727.4	

La nueva organización de la capilla de música incluía veintiocho músicos, uno menos que en 1815. El presupuesto asignado fue de 10,727 pesos con 4 reales, por lo que sólo aumentó 476 pesos respecto a los 10,251 asignados después de la reducción. El aumento de salarios fue menor debido a que los nuevos integrantes percibían salarios más bajos y no fueron considerados en la reestructuración.

La columna “Voz/Instrumento” y algunos de los nombres de los integrantes se realizaron a partir de las concordancias entre las otras listas del expediente de 1815 y las Actas de cabildo. AHAM, Cabildo, Haceduría, Jueces hacedores, caja 166, exp. 4, 10f., 1815.

²⁹ Los tres organistas y Mateo Manterola como maestro del colegio de infantes se encuentran en la lista “Varios de fábrica” del mismo documento.

A pesar de la reestructuración de salarios, esto no fue causa para que los empleados dejaran solicitar aumentos y suplementos, a tal grado que el señor Pedro González propuso que se asignara una renta fija a cada una de las plazas para evitar este tipo de peticiones, pero no se llegó a ningún acuerdo.³⁰

4. El ascenso

Como la mayoría de los empleados de la institución, Bustamante tuvo que cumplir con una serie de servicios y méritos ante el cabildo para poder ascender en la escala jerárquica de la corporación. Las maneras por las que se obtenían estos beneficios eran al realizar eficazmente sus obligaciones, hacer gala de sus habilidades musicales, asistir continuamente a los servicios religiosos, suplir a otros músicos, utilizar la vestimenta apropiada, presentar obsequios al cabildo y llevar una vida moralmente apropiada dentro y fuera del templo, es decir, todo aquello que mostrara ante las dignidades eclesiásticas un comportamiento adecuado y una participación activa en la preservación del culto.

Bustamante solicitó la plaza de primer violonchelo tras la muerte de José Agapito Portillo.³¹ Al parecer, desde que Bustamante ingresó a la Catedral Metropolitana, cumplió con los servicios necesarios. Esto lo observamos cuando el chantre José María Bucheli informó sobre su aptitud, sus circunstancias apreciables, su asistencia constante y su desempeño en la plaza en la que sólo recibía la mitad de sueldo. El cabildo tomó en cuenta el informe del chantre y Bustamante fue nombrado en la plaza de primer violonchelo el 29 de octubre de 1824.³²

Como se dijo anteriormente, es posible que Bustamante participara en gran parte de las ceremonias, tanto ordinarias como extraordinarias de la Catedral Metropolitana. Como parte de las funciones extraordinarias se encuentran los entierros de los capitulares de otras

³⁰ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 69, ff. 190v-191, 24 de febrero de 1820.

³¹ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 71, f. 52, 26 de octubre de 1824.

³² ACCMM, Actas de cabildo, lib. 71, f. 53, 29 de octubre de 1824.

iglesias.³³ Como ocurrió tras la muerte del prebendado José María Zarco, de Valladolid, que se realizó en la Catedral Metropolitana el 19 de julio de 1825.

Entre los integrantes de la Catedral Metropolitana participaron el sochantre, los maestros de ceremonias, los capellanes, los asistentes de coro, los sacristanes, los mozos, los acólitos, los librereros, los infantes del colegio y la campanera. También intervinieron algunos músicos de la capilla como Mateo Manterola, regente y tenor; Francisco Gil Arévalo, contralto;³⁴ José María Camarena, tenor; Vicente Gómez, bajo; Francisco Delgado, José María Delgado, José María Castro, José Vivian y Mateo Velasco, violines; Simón Vivian, violín o viola; Rafael Domínguez, contrabajo; Ignacio Muñoz, flauta; Matías Triujeque, oboe, flauta y clarinete; José Felipe Guerra, fagot y Antonio Salot en la trompa y José María Bustamante en el violonchelo.³⁵

5. El cambio de plaza

El contrabajista Rafael Domínguez presentó una solicitud de *patitur* en octubre de 1831,³⁶ sin embargo, murió meses después y su plaza quedó vacante. Para ocupar la plaza presentaron su solicitud Agustín de los Ríos³⁷ y José María Bustamante. Este último pidió gentilmente al cabildo que le concedieran la plaza de contrabajo, sin exponer los motivos de la solicitud o los méritos que lo ayudaran a obtenerla:

Con el más debido respeto suplico a Vuestra Señoría se sirvan si lo tienen a bien favorecerme con la plaza de contrabajo que tenía don Rafael Domínguez, a cuya gracia vivirá eternamente reconocido este humilde servidor.

México y mayo 16 de 1832.

J. Ma. Bustamante [rúbrica]³⁸

³³ Estas ceremonias se realizaban de manera ocasional y en ellas participaba la mayoría de los integrantes de la Catedral Metropolitana, incluida la capilla de música. Debido a que éste tipo de sucesos ocurrían inesperadamente se intentó establecer un presupuesto fijo de los gastos que esto implicaba, pero no se pudo llegar a ningún acuerdo. ACCMM, Actas de cabildo, lib. 71, f. 96v, 18 de julio de 1825.

³⁴ Francisco Gil Arévalo solicitó un aumento de sueldo por desempeñar la plaza de contralto que tenía Antonio Rueda. ACCMM, Actas de cabildo, lib. 70, f. 351, 27 de abril de 1824.

³⁵ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 71, f. 98, 15 de julio de 1825.

³⁶ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 72, f. 279v, 26 de octubre 1831. Rafael Domínguez fue contrabajista desde el 14 de marzo de 1799. AHAM, Cabildo, Haceduría, Jueces hacedores, caja 150, exp. 38, 1f, 1805.

³⁷ ACCMM, Correspondencia, caja 26, exp. 1, s.f., 19 de mayo de 1832.

³⁸ ACCMM, Correspondencia, caja 26, exp. 1, s.f., 19 de mayo de 1832.

Agustín de los Ríos no se presentó al examen y para asignar la plaza el cabildo tomó en cuenta el informe presentado por el chantre Juan Manuel Irizarri. El chantre señaló las aptitudes musicales de José María Bustamante, el cumplimiento constante en los servicios y su disposición para suplir a Rafael Domínguez durante su ausencia. También intercedió para que Bustamante, al igual que Domínguez, instruyera en el contrabajo a los infantes del colegio, por lo que sugirió 400 pesos para la plaza de contrabajo y 100 pesos más como profesor. El cabildo aceptó favorablemente y José María Bustamante fue nombrado en la plaza de contrabajo y profesor del colegio el 5 de junio de 1832 con la renta anual de 500 pesos.³⁹

Principalmente, los cantores o instrumentistas de aliento solicitaban un cambio de plaza debido a alguna enfermedad. En el caso de Bustamante todo parece indicar que la plaza de contrabajo le habría proporcionado un mayor ingreso económico. Por ejemplo, José Reinoso y Rafael Domínguez, recibían 400 pesos de sueldo cuando el violonchelista José Agapito Portillo recibía 365 pesos.⁴⁰

6. El violonchelo y el contrabajo

El violonchelo, el primer instrumento que José María Bustamante ejecutó en la capilla de música, anteriormente se llamaba “violón” o “violón de cuatro”. El violonchelo se integró a las capillas novohispanas antes de mediados del siglo XVIII. Su función principal era realizar el bajo y su participación incluía los días de primera y segunda clase, aniversarios solemnes y siempre que fuera requerido.⁴¹

En 1761 la Catedral Metropolitana ya tenía plasmada en uno de sus libros de coro un grupo de diez miniaturas de ángeles tañendo instrumentos musicales. Entre los instrumentos se encuentran un arpa, motivos vegetales que aparentan ser trompas, un cantor, cordófonos de

³⁹ ACCMM, Correspondencia, caja 26, exp. 1, s.f., 19 de mayo de 1832. ACCMM, Actas de Cabildo, lib. 72, f.363v, 5 de junio de 1832.

⁴⁰ AHAM, Cabildo, Secretaría capitular, Músicos de coro, caja 145, exp. 34, 2f, 1802; AHAM, Cabildo, Haceduría, Jueces hacedores, caja 150, exp. 38, 1f, 1805; AHAM, Cabildo, Haceduría, Jueces Hacedores, caja 166, exp. 4, 2f., 6 de marzo de 1815.

⁴¹ E. Roubina, *El Responsorio...* pp. 128, 133.

punteo, un bajón, una chirimía, un tambor miliar y un cordófono de arco en posición vertical,⁴² que puede indicar la importancia que había adquirido este instrumento en la práctica musical de la capilla.



Fotografía 1. José Andrés Gastón y Balbuena, *Libro para la festividad de Corpus Christi con maitines a la octava* (Detalle), temple sobre pergamino, f. 90v, 1761. Catedral Metropolitana. Propiedad de Mónica Pérez.

En el himno *Te Deum* la inicial “S” de *Salvum fac pópulum tuum* (Salva a tu pueblo), está adornada por un ángel que sostiene un cordófono de arco. El instrumento está colocado en posición vertical, entre las rodillas y recargado sobre la pierna izquierda. La caja de resonancia tiene hombros redondos, esquinas puntiagudas y las aberturas acústicas en forma de “efe”. El clavijero tiene una voluta de media vuelta hacia adentro y cuatro clavijas que corresponden con las cuatro cuerdas del instrumento. El ángel sostiene el arco con la palma hacia arriba, la longitud de la vara es larga con curvatura mediana, el talón es indeterminable y la punta alargada.

⁴² ACCMM, Libros de coro, Gastón y Balbuena, José Andrés. “Libro para la festividad de Corpus Christi con maitines a la octava”, O22, f. 90v, 1761.

El repertorio disponible para el violonchelo y el contrabajo se caracterizó principalmente porque estos instrumentos tenían la función de ser el sustento armónico. En el archivo de música de la Catedral Metropolitana, algunas de las obras que datan del siglo XIX, siguieron conservando la terminología de “bajo”. Con menor frecuencia se encuentran partes individuales para cada uno de los instrumentos y en estos casos, ocurre para tener una mayor textura musical y no por contener un material musical independiente; aunque también, encontramos algunos ejemplos en los cuales el violonchelo desarrolló un carácter autónomo o la función de instrumento obligado.

Uno de estos ejemplos es el responsorio “Omnes moriemini” de los *Maitines de nuestra señora de la Purísima Concepción*, donde el violonchelo tiene la función de instrumento obligado y es un ejemplo de la estética y los avances técnicos para el instrumento.⁴³

En otros casos, las obras contienen partes distintas para cada uno de los instrumentos que realiza el bajo, como en el gradual *Christus factus est* y el salmo *Miserere* de Antonio Ripa (1721-1795).⁴⁴ En esta obra la dotación es de tres coros y acompañamiento orquestal, los instrumentos que realizan el bajo son el clave, el violonchelo de coro 1, el violonchelo de coro 2 y el contrabajo. La particularidad de la obra radica no sólo en la especificidad de los instrumentos necesarios, sino además, cada uno realiza una línea individual.

La función del violonchelo como instrumento armónico y melódico se encuentra en el Himno de Vísperas para la Expectación de la Virgen *Creator alme siderum* de José María Bustamante. En la partitura se realizaron partes independientes para el violonchelo y el bajo, por lo cual en algunas ocasiones el violonchelo tiene un carácter melódico paralelo al de los violines y la viola, y en otras mantiene la función de acompañamiento.⁴⁵

A través de estos ejemplos observamos los recursos compositivos que enriquecen la textura musical de las obras y muestran las exigencias que demandaba el puesto de violonchelista. Asimismo, ejemplifican el grado de ejecución e interpretación que José María Bustamante debió desempeñar durante su estancia en la capilla de música.

⁴³ E. Roubina. *Ibid.*, p. 142.

⁴⁴ ACCMM, Archivo de música, A1943.

⁴⁵ ACCMM, Archivo de música, A0708.

musical score for measures 96-103, featuring five staves: vl1, vl2, vla, vlc, and b. The score is in 6/8 time and B-flat major. The first violin (vl1) and second violin (vl2) parts are highly active, with the first violin playing a melodic line and the second violin providing harmonic support. The viola (vla) part is more sparse, with occasional chords and single notes. The violoncello (vlc) and bass (b) parts provide a steady bass line, with the bassoon (b) playing a simple, rhythmic pattern.

musical score for measures 99-103, featuring five staves: vl1, vl2, vla, vlc, and b. The score is in 6/8 time and B-flat major. The first violin (vl1) and second violin (vl2) parts are highly active, with the first violin playing a melodic line and the second violin providing harmonic support. The viola (vla) part is more sparse, with occasional chords and single notes. The violoncello (vlc) and bass (b) parts provide a steady bass line, with the bassoon (b) playing a simple, rhythmic pattern.

Ejemplo 1. Bustamante, José María, *Creator alme siderum*, cc. 96-103, transcripción Alejandra Hernández.

III. Vida material

1. Asignación de salarios

La Catedral Metropolitana obtenía sus recursos económicos a través de distintas fuentes de ingreso, entre éstas el diezmo, el cual se dividía en varias partes. En una aproximación porcentual, el 25% correspondía a la mesa episcopal, el 25% al deán y el cabildo, el 11.1% para su majestad serenísima, el 22.2% para la mesa capitular, el 8.25% para un hospital y lo mismo para la fábrica.¹ A su vez la fábrica se dividía en material y espiritual, de esta última se destinaba todo lo concerniente para el culto, como los gastos relacionados con la música, la compra de repertorio, la compra de instrumentos musicales y los salarios de los músicos de la capilla.

Cuando un nuevo integrante se incorporaba a la capilla de música el cabildo le asignaba un salario. La cantidad asignada se establecía a partir de los usos y costumbres, ya que no existía un tabulador donde se indicara la cantidad que se debía otorgar de acuerdo con el tipo de voz o instrumento, por ello que se establecía teniendo en cuenta el que tenía su antecesor. Los aumentos se fundamentaban en las aptitudes y los méritos que realizaba cada uno de los músicos.²

Ahora bien, a cada individuo le era estipulado un sueldo o renta anual que se dividía entre doce, una para cada uno de los meses del año, que se conoce como mesada. Al momento de recibirla los ministros asentaban su firma en el libro correspondiente y dejaban una pequeña cantidad en la clavería que podía variar de un individuo a otro. En los meses de julio y enero se efectuaba la libranza, por lo cual se realizaba la contabilización de cada una de las mesadas que los ministros recibían durante el semestre, se entregaba el sueldo correspondiente del mes y la cantidad acumulada en la clavería, de la que se realizaban los

¹ La división porcentual la realizamos a partir de la división fraccionaria señalada en los Estatutos. “Estatutos ordenados por el Santo Concilio III Provincial mexicano en el año del Señor MDLXXXV”, en *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*, Pilar Martínez López-Cano (comp.), CD-ROM, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2004, pp. 17, 18, 21.

² Raúl Heliodoro Torres Medina, “La capilla de música de la catedral de México durante la segunda mitad del siglo XVIII”, Tesis de doctorado, México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, pp. 117-120.

descuentos correspondientes en caso de adeudos y si no era suficiente se descontaba de la mesada.³

Como se dijo anteriormente, José Agapito Portillo fue jubilado con el sueldo de 182.4 pesos anuales, de los 365 pesos que ganaba antes de la reducción de salarios en 1815.⁴ Mientras José María Bustamante recibía 150 pesos anuales de los 292 pesos en los que quedó la plaza después de la reducción de salarios. A pesar de que el cabildo restableció los salarios en 1820, Bustamante recibió el mismo salario hasta 1824 cuando se le otorgó la plaza de primer violonchelo con 365 pesos⁵ y fue a partir de que obtuvo la plaza de contrabajo y profesor del colegio de infantes que su salario se incrementó hasta 500 pesos.

A pesar de esto, los sueldos que José María Bustamante recibió a lo largo de su estancia fueron, en la mayoría de las ocasiones, menor a lo establecido por el cabildo, como sucedió durante los primeros seis años. En 1819 recibió el monto más alto con 135 pesos, 2 reales y en 1822 recibió el monto más bajo con 101 pesos con 6 reales. Tras el nombramiento como primer violonchelo se observa que recibió la cantidad más alta con 301 pesos con 6 reales en 1825 y la más baja con 250 pesos y 4 reales en 1830. La única ocasión que Bustamante recibió su sueldo por encima de lo estipulado fue en 1832 con 518 pesos, 3 reales y en 1837 recibió una cantidad menor con 410 pesos, 4 reales y 3 granos; es decir, que si tenía asignada una mesada de 38 pesos al mes,⁶ entonces la diferencia entre el sueldo estipulado y el sueldo recibido correspondía a poco más de dos mesadas.

³Análisis realizado a partir de ACCMM, Clavería, libro de ministros, núm. 17, 1833-1837; cotejado con ACCMM, Clavería, libros de salidas: mesadas a ministros, 1818-1837. Por su parte Torres Medina señala: “Los pagos se realizaban dos veces al año mediante la libranza. Esta [*sic*] 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.” R. H. Torres Medina, *Ibid.*, p. 129.

⁴AHAM, Cabildo, Haceduría, Jueces Hacedores, caja 166, exp. 4, 10f. 1815. ACCMM, Actas de cabildo, lib. 67, ff. 311v-113, 26 de abril de 1815.

⁵Cuando Bustamante fue nombrado primer violonchelo no se señaló la cantidad que le fue asignada, sin embargo, en 1832 se indica que recibía 365 pesos.

⁶ACCMM, Clavería, libro de ministros, núm. 17, f. 16, 1833.

Tabla 3: Registro total de las mesadas que recibió José María Bustamante en la Catedral Metropolitana⁷

	Ene.	Feb.	Mar.	Abr.	May.	Jun.	Jul.	Ago.	Sep.	Oct.	Nov.	Dic.	TOTAL
1818	-	-	-	-	-	-	-	12.0.0	12.0.0	12.0.0	12.0.0	12.0.0	60.0.0
1819	11.0.0	12.0.0	12.0.0	12.0.0	12.0.0	12.0.0	04.2.0	12.0.0	12.0.0	12.0.0	12.0.0	12.0.0	135.2.0
1820	0.5.6	10.0.0	10.0.0	10.0.0	50.0.0	-	-	-	-	13.4.0	10.0.0	10.0.0	114.1.6
1821	08.1.0	10.0.0	10.0.0	10.0.0	10.0.0	10.0.0	-	10.0.0	10.0.0	10.0.0	10.0.0	10.0.0	108.1.0
1822	-	7.0.0	10.0.0	8.4.0	10.0.0	10.0.0	5.5.6	10.0.0	10.0.0	10.0.0	10.0.0	10.0.0	101.6.0
1823	08.06.0	10.0.0	10.0.0	10.0.0	10.0.0	10.0.0	-	10.0.0	10.0.0	10.0.0	10.0.0	10.0.0	108.06.0
1824	2.7.0	10.0.0	10.0.0	10.0.0	10.0.0	10.0.0	11.0.0	10.0.0	7.4.0	10.0.0	19.0.0	20.0.0	130.3.0
1825	31.0.10	20.0.0	20.0.0	20.0.0	20.0.0	20.0.0	70.6.9	20.0.0	20.0.0	20.0.0	20.0.0	20.0.0	301.6.19
1826	55.4.6	20.0.0	20.0.0	20.0.0	20.0.0	20.0.0	61.0.0	20.0.0	20.0.0	20.0.0	20.0.0	20.0.0	316.4.6
1827	68.7.6	20.0.0	20.0.0	20.0.0	20.0.0	20.0.0	28.2.4 55.6.6	20.0.0	20.0.0	20.0.0	-	20.0.0	332.7.16
1828	72.0.4	20.0.0	20.0.0	20.0.0	20.0.0	20.0.0	60.3.5	20.0.0	20.0.0	20.0.0 20.0.0	-	20.0.0	332.3.9
1829	72.4.0	20.0.0	14.0.0	14.0.0	14.0.0	14.0.0	58.1.0	20.0.0	20.0.0	20.0.0	20.0.0	20.0.0	306.5.0
1830	64.1.0 20.2.8	20.0.0	20.0.0	20.0.0	20.0.0	20.0.0	66.1.9	20.0.0	20.0.0	20.0.0	20.0.0	20.0.0	350.4.17
1831	61.0.0	20.0.0	20.0.0	20.0.0	20.0.0	20.0.0	60.7.4	20.0.0	20.0.0	20.0.0	20.0.0	20.0.0	321.7.4
1832	70.7.3	20.0.0	20.0.0	20.0.0	20.0.0	38.0.0	101.4.10	38.0.0	38.0.0	38.0.0	76.0.0	38.0.0	518.3.13
1833 ⁸	50.2.0	34.0.0	34.0.0	34.0.0	34.0.0	34.0.0	50.4.2	34.0.0	34.0.0	36.0.0	38.0.0	38.0.0	450.6.0
1834	50.3.0	38.0.0	38.0.0	38.0.0	38.0.0	38.0.0	43.0.9	38.0.0	38.0.0	38.0.0	38.0.0	38.0.0	473.3.0
1835	39.1.6	38.0.0	38.0.0	38.0.0	38.0.0	38.0.0	39.0.4	38.0.0	38.0.0	38.0.0	38.0.0	38.0.0	458.1.4
1836	35.1.7	38.0.0	38.0.0	38.0.0	38.0.0	38.0.0	46.0.0	38.0.0	38.0.0	38.0.0	38.0.0	38.0.0	461.1.7
1837	40.4.3	38.0.0	38.0.0	38.0.0	38.0.0	38.0.0	32.0.0	38.0.0	38.0.0	38.0.0	34.0.0	-	410.4.3

⁷ La información se recopiló a partir de la serie Clavería de los años 1818-1837. Se sigue el sistema monetario de la época: pesos, reales y granos, el total anual es una suma aproximada. ACCMM, Clavería, libro de salidas: mesadas a ministros, 1818-1837. Con el sombreado se muestran las tres etapas de la estancia de Bustamante y en “negritas” los montos bajos que recibió.

⁸ A partir de 1833 es posible comparar la información con el libro ministros núm. 17, los cuales concuerdan en su totalidad.

La plaza de José María Bustamante como violonchelista se asignó a Ignacio Ocádiz con el sueldo de 365 pesos anuales, la misma cantidad que recibía su antecesor⁹ y que a su vez recibió Agapito Portillo; mientras que la plaza de contrabajo se seguía pagando con 400 pesos, como al presbítero José Reynoso y a Rafael Domínguez en 1802.¹⁰ Por lo tanto, las rentas de estas plazas no se habían aumentado desde entonces, se redujeron en 1815, se restituyeron 1820 y se siguieron conservando hasta 1837.

A partir del registro de cada una de las mesadas que José María Bustamante recibió durante su estancia en la Catedral Metropolitana, observamos que fueron muy inestables debido a los constantes suplementos de los que hizo uso y los descuentos que le fueron aplicados.

2. Suplementos y gratificaciones

A pesar de que en 1818 José María Bustamante aceptó desempeñar la plaza de violonchelo con las condiciones impuestas por el cabildo, esto no impidió que gozara de los beneficios laborales con los que contaron los empleados de la corporación y de los que hizo uso al poco tiempo de su ingreso, como los suplementos.

Los suplementos eran un adelanto o préstamo de dinero del propio salario, no generaban intereses y los músicos se comprometían a devolverlo en abonos mensuales. Cuando la cantidad no era suficiente para reponer el importe entonces se descontaba de la mesada o de la libranza. Los solicitantes, además, debían garantizar el pago del suplemento presentando fiadores, quienes asumían la deuda en caso de que el beneficiado no cumpliera.¹¹

Al parecer Bustamante no tuvo una suficiente estabilidad económica durante los primeros seis años de su estancia y solicitó suplementos constantemente. A partir de su ingreso en agosto de 1818 hasta diciembre de 1819 recibió una mesada constante de 12 pesos, pero a partir de enero de 1820 hasta octubre de 1824 bajó a 10 pesos. Las cantidades que obtuvo en los meses de libranza fueron demasiado bajas e incluso en julio de 1821, enero de 1822

⁹ ACCMM, Correspondencia, caja 26, exp. 1, s.f., 2 de junio de 1832. ACCMM, Actas de cabildo, Llib. 72, f. 364, 5 de junio de 1832.

¹⁰ AHAM, Cabildo, Secretaría capitular, Músicos de coro, caja 145, exp. 34, 3f, 1802.

¹¹ Raúl Torres clasifica los derechos de justicia y de gracia con los cuales los músicos estaban favorecidos en el contexto del mercado urbano de la ciudad de México. R. H. Torres Medina, *Ibid.*, pp. 112, 141.

y julio de 1823 no recibió salario. En mayo de 1820 recibió 50 pesos, probablemente debido a algún adelanto ya que no recibió las siguientes cuatro mesadas. En agosto de 1822 Bustamante solicitó un suplemento por treinta pesos para “socorrer sus necesidades”¹² y se acordó que los señores claveros determinaran lo conveniente. Es posible que la petición le fuera negada ya que no se encuentra ninguna modificación en los registros o el suplemento no se consignó.

A partir de 1833 se puede observar con mayor detalle que Bustamante recibía una mesada de 38 pesos y dejaba en la clavería 3 pesos, 5 reales y 4 granos, es decir que en los meses de libranza debía recibir aproximadamente 60 pesos, 38 de mesada y 22 pesos de lo que dejaba en la clavería. Es probable que recibiera un suplemento en julio y noviembre de 1832, ya que desde febrero hasta septiembre de 1833 su mesada se redujo a 34 pesos y en los meses de libranza recibió aproximadamente 50 pesos y no 60 como debería.

Los empleados debían presentar fiadores cuando solicitaban suplementos, para que la corporación tuviera alguna garantía de que ese dinero fuera devuelto. En una ocasión se intentó establecer que los solicitantes no presentaran fiadores que, a su vez, le debieran a la fábrica, pero “esta cláusula hizo titubear a su Señoría” ya que no había nadie que no le debiera dinero a la Iglesia.¹³

Durante el tiempo que Bustamante desempeñó la plaza de contrabajo fungió como fiador de algunos de sus compañeros, por ejemplo, José María Delgado, violinista; Francisco Gil Arévalo, contralto y Faustino Romero.¹⁴ Esta condición podría indicar que, probablemente, José María Bustamante, tenía una mayor relación con estos músicos, pero además, contaba con una estabilidad económica que le permitía asumir las deudas de sus compañeros en caso de que no cumplieran.¹⁵

¹² ACCMM, Actas de cabildo, lib. 70, f. 128v, 9 de agosto de 1822.

¹³ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 68, f. 321, 31 de enero de 1818. ACCMM, Actas de cabildo, lib. 68, f. 323, 10 de febrero de 1818.

¹⁴ ACCMM, Clavería, libro de ministros, núm. 17, ff. 20, 57, 91.

¹⁵ Francisco Sosa señala que José María Bustamante murió en la “miseria más profunda” y fue enterrado a “expensas de los admiradores del célebre autor”, sin embargo, hasta el momento no hay un estudio que confirme ese argumento. F. Sosa, *Ibid.*, 172.

En 1821 Bustamante solicitó al cabildo un aumento de salario, pero le fue negado sin ninguna explicación. Sin embargo, las autoridades fueron conscientes de que la renta que obtenía era muy baja y que asistía de manera continua, por lo que le proporcionaron una gratificación de cincuenta pesos.¹⁶

Las gratificaciones eran parte de los derechos de gracia a los que podían acceder los miembros de la corporación.¹⁷ Eran un socorro de carácter económico que el cabildo concedía sólo cuando lo consideraba necesario y, a diferencia de los suplementos, no debían devolverlo a la iglesia.

3. Disminución de salario

A través de la asistencia a las ceremonias religiosas los músicos podían obtener o perder una serie de puntos, dependiendo de lo que estuviera establecido: “El punto fijo para ganar los músicos está prevenido en los Estatutos de esta Santa Iglesia [...] Por lo que todos deben hallarse dentro del coro antes de comenzar las respectivas funciones, pues desde el principio de ellas son necesarios, y con mucha más anticipación los maestros para preparar todo lo preciso a la celebración de los divinos oficios y arreglar lo conveniente a cada función.”¹⁸

Las causas por las que los músicos podían perder puntos eran por no asistir a las ceremonias establecidas, faltar a la escoleta, quebrantar el *patitur*, acudir sin permiso a funciones fuera de la catedral,¹⁹ no asistir con la vestimenta apropiada o mostrar un mal comportamiento dentro del coro: “Enteramente se terminen del coro las chanzas, las bufonadas, todas y cualesquiera gestos que provocan la risa, principalmente al que canta el

¹⁶ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 69, f. 317, 23 de febrero de 1821.

¹⁷ Las gracias se pueden considerar dentro de los privilegios que tenían los miembros de la institución. Beatriz Rojas define como privilegio “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.” Beatriz Rojas, “Los privilegios como articulación del cuerpo político”, en *Cuerpo político y pluralidad de derechos: Los privilegios de las corporaciones novohispanas*, México: CIDE, Instituto Mora, 2007, pp. 45-84.

¹⁸ *Tabla 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. 48.

¹⁹ R. H. Torres Medina, *Ibid.*, pp. 129-130.

capítulo, oración, lección, epístola, evangelio, o cualquiera otra parte del oficio eclesiástico, bajo la pena de cuatro puntos.”²⁰

Durante el tiempo que Bustamante permaneció en la Catedral Metropolitana hubo constantes informes al cabildo sobre las inasistencias de los músicos. En junio de 1824 los claveros señalaron un total de 1,248 pesos anuales, correspondientes a los puntos y multas en las que incurrieron los ministros de coro, acólitos y otros empleados debido a las inasistencias. En consecuencia, el cabildo solicitó al apuntador presentar en la clavería la nota mensual de las faltas de cada ministro. Finalmente, se concluyó que si no eran suficientes los cinco pesos correspondientes a treinta y ocho puntos que se descontaban mensualmente, entonces se restaran directamente de la mesada.²¹ A pesar de estas medidas, los músicos continuaron sin asistir al trabajo, como lo indica el informe de la capilla elaborado por el regente Mateo Manterola y el apuntador José Zamora en 1825: “la falta de algunos individuos en algunas funciones principales [...] originan defectos notables.”²²

A partir de los informes al cabildo se realizó una lista de los meses, entre 1824 y 1830, donde se señalaron los puntos en los que incurrió José María Bustamante.

Tabla 4: Registro de los puntos asentados en las actas de cabildo²³

Mes / Año	1824	1825	1826	1827	1828	1829	1830
Enero			4	3		5	
Febrero			3				3
Marzo			2	7			1
Abril			4			3	
Mayo			2	5			1
Junio			5	3			
Julio		4			2		
Agosto	11	2	1	7	1	4	
Septiembre	10	2	2	6	2		
Octubre				7	2		
Noviembre		14	2				
Diciembre	3						
Total	24	22	25	38	7	12	5
Salario anual	130.3.0	301.6.19	316.4.6	332.7.16	332.3.9	306.5.0	350.4.17

²⁰ “Estatutos ordenados...”, p. 87.

²¹ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 70, ff. 32v-33, 3 de septiembre de 1824.

²² ACCMM, Correspondencia, caja 1, exp. 21, 1f; s.f. ACCMM, Actas de cabildo, lib. 71, ff. 84v-85, 10 de febrero de 1825.

²³ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 70 a 72, 8 de noviembre de 1821-20 de junio de 1832.

Como se observa los puntos aparecen de manera continua, en 1827 Bustamante acumuló un total de 38; sin embargo, en comparación con otros ministros, había quienes en un mes podían acumular un total de 66, como el caso del sacerdote Castellón.²⁴

A partir de los registros de la clavería se pudo establecer que Bustamante salió de la corporación en noviembre de 1837.²⁵ Las causas no son claras, pero al parecer, se debió a la reducción general de salarios impuesta a los empleados de la Catedral Metropolitana. De acuerdo con los informes, algunos de los músicos no estuvieron de acuerdo y se retiraron de la orquesta, dando como consecuencia la desintegración temporal de la capilla de música.

4. Desintegración de la capilla de música de la Catedral Metropolitana

En la Nueva España hubo una gran escasez de moneda debido a que todas se acuñaban en la Ciudad de México, además los mecanismos de préstamos de los comerciantes tenían como finalidad controlar la circulación. En el siglo XIX esto se agravó durante la Guerra de Independencia debido a la retirada del capital británico en 1828, el pago de la deuda externa y la supresión de la moneda de plata, principalmente, con el fin de ocuparla en transacciones internacionales. Por lo tanto, la falta de plata trajo consigo la escasez de moneda, su falsificación, aumento de usura y de las tasas de interés.²⁶

El gobierno independiente del nuevo Estado mexicano propuso poner en circulación la moneda de cobre, pero decidieron retirarla en 1837. La devaluación de la moneda significó la pérdida de la cuarta parte del poder adquisitivo, los más perjudicados fueron los trabajadores como los empleados públicos, los artesanos, los peones, los jornaleros y los sirvientes, debido a que sus salarios se pagaban en esta moneda.²⁷

²⁴ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 71, f. 130v, 8 de noviembre de 1825.

²⁵ La fecha se determinó a partir de la revisión del Libro de ministros núm. 17 en el cual Bustamante asentó su firma al momento de recibir las mesadas correspondientes y ya no aparece en la lista de integrantes de 1838. ACCMM, Clavería, Libro de ministros, núm. 17, f. 28, 1837. ACCMM, Actas de cabildo, lib. 75, ff. 3v-4, 13 de febrero de 1838.

²⁶ Araceli Ibarra Bellon, *El comercio y el poder en México, 1821-1864: La lucha de las fuentes financieras entre el Estado central y las regiones*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 264-272.

²⁷ *Ibidem*.

La situación económica afectó a la sociedad en general. La Catedral Metropolitana también resultó afectada y en febrero de 1837 se notificó al cabildo la devaluación de la moneda de cobre y la pérdida de 24,961 pesos, 5 reales y 8 granos.²⁸ Como medida de solución el deán Juan Manuel Irizarri²⁹ estableció una comisión para el arreglo general de gastos encabezada por el tesorero Joaquín Román y a la que posteriormente se agregó al chantre Manuel Reyes Mendiola, para todo lo referente al coro y la orquesta.³⁰

El señor arcedaén, al comunicar sobre el estado económico en que se encontraba la Catedral Metropolitana, señaló que el costo de la orquesta ascendía a 7,194 pesos, por lo que el tesorero propuso eliminar la capilla de música y que los músicos participaran sólo en las ceremonias más importantes.³¹

El señor deán no estuvo de acuerdo en esta medida y señaló que la mayoría de los músicos habían servido a la iglesia con la idea de que su trabajo sería permanente, incluso, recibiendo un sueldo bajo. Además, la iglesia los había ayudado en sus enfermedades y su jubilación, por lo que despedirlos no sería conforme a “justicia ni caridad”, aunque sí debían sufrir la rebaja como el resto de los empleados. Finalmente, se resolvió reducir las asistencias y bajar el costo de la orquesta según las aptitudes de cada músico.³² Sin embargo, los músicos también incurrieron en algunas faltas que pusieron en riesgo su permanencia.

Cuando los músicos de la capilla no asistieron el día de Santa Rosa, al parecer por un mal entendido, las autoridades del cabildo decidieron contratar otra orquesta. Nuevamente, Mateo Manterola estuvo a favor de sus compañeros y al ordenarle que solicitara las voces e instrumentos necesarios, contestó que no le era fácil, sin contar con los músicos de la catedral.³³ A los pocos días se presentó un escrito de los músicos, representados por

²⁸ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 74, f. 151, 28 de febrero de 1837; f. 152, 2 de marzo de 1837; f. 166v, 19 de abril de 1837.

²⁹ *Ibid.*, f. 176v, 2 de mayo de 1837.

³⁰ *Ibid.*, ff. 299-299v, 11 de agosto de 1837.

³¹ *Ibid.*, f. 302, 26 de agosto de 1837.

³² *Ibid.*, ff. 303-303v, 26 de agosto de 1837.

³³ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 74, ff. 307v-308, 11 de septiembre de 1837.

Manterola, en el que se disculparon por su falta y se comprometieron a desempeñar la ceremonia del día 16 de septiembre con “el mayor lucimiento”.³⁴

La reforma de gastos continuó y los encargados de la clavería informaron acerca de las deudas que tenían algunos de los músicos de la capilla.³⁵ El presupuesto asignado se redujo de 7,730 pesos a 2,000 pesos,³⁶ así como asistencia de la orquesta en algunas ceremonias y el pago por los aniversarios,³⁷ mientras que el pago de las funciones de erección se suspendió para asignarlo a las jubilaciones y solicitar músicos huéspedes cuando fuera necesario.³⁸

En una reunión con el señor arcedeán y Villanueva, los músicos solicitaron que se les diera la mesada completa correspondiente al mes de noviembre, a lo que el cabildo accedió.³⁹ Ante la situación de incertidumbre por la asistencia de los músicos, se previno que si faltaban a las Vísperas del 31 de octubre y a la ceremonia del día siguiente, Fiesta de todos los Santos, entonces se realizaran con los organistas.⁴⁰ Esta situación nos indica un descontrol de acuerdo al orden en que se debían llevar a cabo las ceremonias.

Poco después los músicos presentaron un escrito en el que nuevamente solicitaron que no se llevara a cabo la rebaja de sueldos. Al no recibir una respuesta favorable, finalmente, los músicos anunciaron su retiro temporal a través de un escrito:

Se dio cuenta con un escrito de los músicos de esta Santa Iglesia en el que dicen que se retiran mientras no se resuelva sobre la representación que han elevado al Ilustrísimo cabildo acerca de la rebaja de sus sueldos acordada en 24 de octubre de este año, sin que se entienda que por esto renuncian sus plazas; y se acordó que pasaran el escrito al señor encargado de la doctoral en quien se hallan los antecedentes.⁴¹

A pesar de la deserción de los músicos, el cabildo ordenó que se tomaran las medidas necesarias para que las ceremonias del mes de diciembre se realizaran con orquesta.⁴²

³⁴ *Ibid.*, f. 308v, 14 de septiembre de 1837.

³⁵ *Ibid.*, f. 309, 19 de septiembre de 1837; f. 310v, 22 de septiembre de 1837.

³⁶ *Ibid.*, ff. 320v-321v, 12 de octubre de 1837.

³⁷ *Ibid.*, f. 324v, 24 de octubre de 1837.

³⁸ *Ibid.*, ff. 327v-328, 24 de octubre de 1837.

³⁹ *Ibid.*, f. 341v, 31 de octubre de 1837.

⁴⁰ *Ibid.*, f. 342, 31 de octubre de 1837.

⁴¹ *Ibid.*, ff. 346v-347, 21 de noviembre de 1837.

⁴² ACCMM, Actas de cabildo, lib. 74, f. 351v, 5 de diciembre de 1837.

Los músicos que ya no recibieron el sueldo correspondiente al mes de diciembre fueron Francisco Gil Arévalo, contralto; José María Praxedis Oviedo, tenor; José María Camarena hijo, músico de voz y asistente de coro; Agustín Vera, tenor y timbales; José Sotero Covarrubias, violín primero; Mateo Velasco y Felipe Guerra, violines; Ignacio Ocádiz, violonchelo; Miguel Beristain, oboe segundo; José Manuel Pérez, fagot; Manuel Salot, trompa primera; Felipe Lozada, trompa segunda y José María Bustamante, contrabajo.⁴³ Otros músicos también dejaron la capilla como Simón Vivian, violín segundo, quien enfermó de pulmonía⁴⁴ y José María Luengas, contralto, que se retiró en enero de 1838.⁴⁵

Cabe destacar que hasta ese momento, José María Bustamante era el músico que, después del regente Mateo Manterola, recibía la renta anual más alta con 500 pesos, incluso, percibía un salario mayor al de José Sotero Covarrubias, quien desempeñó la plaza de violín primero tras la muerte de Quirino Aguiñaga en 1834⁴⁶ y siguió conservando la renta de 300 pesos anuales.⁴⁷

En febrero de 1838 se presentó la lista de los integrantes del coro,⁴⁸ entre los cuales se encontró Mateo Manterola, regente de capilla; José Sotero Jiménez, cantor;⁴⁹ José Antonio Gómez, organista; Agustín Mendoza, organista segundo y Matías Triujeque, oboísta jubilado.⁵⁰ Otros integrantes participaban como cantores pero realizaban otras funciones como Faustino Romero, librero; Francisco Javier Villagomez, presbítero; Luis Leonardi,

⁴³ El escrito en el que los músicos anunciaron su retiro temporal no se localizó, para realizar esta relación se compararon los registros de la clavería. ACCMM, Clavería, leg. 109, libro de salidas: mesadas a ministros, ff. 6-16, 1837 y ACCMM, Clavería, libro de Ministros, núm. 17, 1833-1837.

⁴⁴ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 74, f. 229, 7 de junio de 1837; ACCMM, Clavería, libro de Ministros, núm. 17, f.14.

⁴⁵ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 74, f. 352, 6 de diciembre de 1837; lib. 74, f. 354v, 19 de diciembre de 1837; ACCMM, Clavería, libro de Ministros, núm. 17, f.101.

⁴⁶ Quirino Aguiñaga recibió la renta de 600 pesos como violín primero. ACCMM, Clavería, libro de ministros, núm. 17, ff. 24-24v, 1833-1834.

⁴⁷ José Sotero Covarrubias señala en un escrito que desempeñó la plaza de violín primero por más de dos años tras la muerte de Quirino Aguiñaga. ACCMM, Correspondencia, caja 1, exp. 21, 2f, s.a. ACCMM, Clavería, libro de ministros, núm. 17 ff. 96v-98r.

⁴⁸ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 75, ff. 3v-4, 13 de febrero de 1838.

⁴⁹ José Sotero Jiménez era el único músico de voz que percibía sueldo por parte de la iglesia. ACCMM, Actas de cabildo, lib. 76, ff. 196v-197, 11 de enero de 1842.

⁵⁰ Matías Triujeque se jubiló el 7 de diciembre de 1827, para ocupar su plaza se nombró a Joaquín Salot pero renunció el 30 de marzo de 1832. ACCMM, Actas de cabildo, lib. 71, f. 299v, 7 de diciembre de 1827; lib. 72, f. 337, 30 de marzo de 1832.

Agustín Miranda y Alberto del Rial, asistentes de coro. Posteriormente, se aceptó la participación de los niños del colegio y un acólito en la orquesta.⁵¹

Mateo Manterola solicitó su jubilación como maestro de canto figurado del colegio de infantes y poco después también como regente, al haberse desintegrado la capilla. El cabildo aceptó favorablemente su petición y le concedieron la jubilación el 7 de mayo de 1838 con 300 pesos anuales.⁵² Para ocupar el lugar de Manterola el tesorero propuso como director de la orquesta a José Antonio Gómez Olgúin, organista y compositor, en estímulo por el cumplimiento de sus obligaciones y haber compuesto algunas obras,⁵³ mientras a Agustín Miranda se le asignó el cargo de maestro de canto figurado.⁵⁴

El presupuesto disponible para la capilla de música se estableció en 3,400 pesos anuales y se redujo la participación de los músicos en las ceremonias.⁵⁵ El deán Juan Manuel Irizarri intentó volver a establecer una orquesta fija en la iglesia en 1840, pero no llevó a cabo por no contar con la aprobación de todo el cabildo.⁵⁶ En 1848 únicamente se encontraban los músicos Mateo Manterola y Matías Triujeque, jubilados y el cantor José Sotero Jiménez. Por el momento, se contrataba una orquesta dependiendo del tipo de festividad y el presupuesto económico disponible.⁵⁷

⁵¹ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 75, f. 39v, 25 de mayo de 1838.

⁵² ACCMM, Correspondencia, caja 8, exp. 15, 5 de diciembre de 1837; ACCMM, Actas de cabildo, lib. 74, f. 366v, 16 de enero de 1838; lib. 75, f. 35, 2 de mayo de 1838; f. 35, 2 de mayo de 1838.

⁵³ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 75, f. 39v, 25 de mayo de 1838.

⁵⁴ *Ibid.*, ff. 38-38v, 12 de mayo de 1838.

⁵⁵ *Ibid.*, f. 7v, 20 febrero 1838.

⁵⁶ *Ibid.*, f. 301v, 1 de febrero de 1840; f. 303, 6 de febrero de 1840.

⁵⁷ *Ibid.*, f.5, 8 de enero de 1848; f.7, 10 de enero de 1848.

IV. Características generales de las obras compuestas por José María Bustamante

José María Bustamante es reconocido por la mayoría de los investigadores como compositor. Entre las obras que realizó encontramos *México libre*, un melodrama histórico compuesto para la firma del acta de Independencia, ejecutado el 27 de octubre de 1821,¹ la orquestación de la ópera *Ernani* de Giuseppe Verdi realizada para la función del 15 de mayo de 1850 en el Teatro Nacional² y el *Himno patriótico* dedicado a Cenobio Paniagua, interpretado en octubre de 1859.³ Como pedagogo, Bustamante corrigió y aumentó el *Método de guitarra séptima* de Antonio Martínez, del cual se publicaron tres ediciones.⁴ Hasta el momento, no hemos localizado ninguna de estas obras, no obstante, a partir de la consulta de algunos archivos comprobamos la existencia de un conjunto de obras realizadas para el ámbito eclesiástico.

A lo largo del siglo XIX un gran número de músicos y compositores mexicanos siguieron inmersos en el ámbito eclesiástico y dedicaron parte de su creación artística para el culto de la religión católica. Tal fue el caso de José Mariano Elízaga, Manuel Corral, Agustín Caballero, Felipe Larios, José Manuel Delgado, Francisco Delgado, José Antonio Gómez Olgún, Cenobio Paniagua, José Sotero Covarrubias y José María Bustamante.

Hasta lo que hoy sabemos, el repertorio de José María Bustamante está integrado por treinta obras distribuidas en cinco archivos del país. Como afirma la investigación de Evguenia Roubina, en la Catedral Metropolitana se encuentran doce de éstas,⁵ además del arreglo de dos obras de otros compositores. En la Basílica de Guadalupe encontramos cinco obras, en el Colegio de San Ignacio de Loyola-Vizcaínas once, en el Archivo de Música de la Catedral de Puebla una y en el Archivo Histórico de la Catedral de Zacatecas otra.

¹ Jesús C. Romero, “Galería de músicos mexicanos...”, p. 221.

² Enrique Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México (1850-1911)*, 3ª ed., México: Porrúa, 1961, p. 497.

³ *Ibid.*, p. 659.

⁴ Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México: Épocas precortesiana y colonial*, México: Secretaría de Educación Pública, 1934, pp.179, 193-194, 246.

⁵ “Una docena de obras, baluartes de su talento de compositor, reposan hoy en el Archivo Histórico de la Catedral Metropolitana. Una reciente visita a la catedral de Zacatecas permitió hallar en su pequeño archivo musical una composición de Bustamante para conjunto instrumental.” E. Roubina. *El Responsorio...* p. 113.

Las obras son manuscritas y fueron realizadas por una gran variedad de copiantes como José Ignacio Triujeque, José Pilar Carrillo, Simeón Oliváres, J. Rivera, S. Contla, “m.e.m.”, “J. Z.” y el propio compositor. Algunas pertenecieron a la colección particular de personajes e instituciones como J. I. Triujeque, J. P. Carrillo, Dionisio Gómez, Ignacio Paz, Marcos Legaspi y el Convento de Balvanera.

Los manuscritos se datan entre 1840 y 1873, sin embargo, los que reconocemos como autógrafos no señalan ningún dato sobre fecha o lugar de origen.

Las obras están dedicadas a una gran variedad de festividades religiosas, como la Asunción y la Expectación de la Virgen, San Pedro y *Corpus Christi*. Además, Bustamante se basó en los géneros litúrgicos de la música religiosa como antífonas, graduales, himnos, invitatorios, misas, responsorios, salmos, versos y un tracto.

La dotación vocal e instrumental de las obras pertenecientes a los archivos de la Catedral Metropolitana, la Basílica de Guadalupe y la Catedral de Puebla, requiere de una orquesta con violines, violas, violonchelo, contrabajo, clarinetes, fagotes, trompas, tímboles, además de coros a cuatro y ocho voces. Aquellas que hallamos en el Colegio de San Ignacio de Loyola-Vizcaínas fueron compuestas para dos, tres y cuatro voces, principalmente agudas, con acompañamiento de órgano. Por consiguiente, encontramos una correspondencia entre la dotación de las obras, el lugar donde se encuentran en la actualidad y el recinto religioso donde suponemos que se interpretaron.

1. Las obras de la Catedral Metropolitana

Como se dijo anteriormente, en la Catedral Metropolitana se encuentran doce obras compuestas por José María Bustamante y el arreglo de dos obras de otros compositores.⁶

⁶ La organización de las obras corresponde con la que realizó Tomas Stanford pero se agregó una obra más y se añadieron algunos títulos que no habían sido considerados. T. Stanford, *Catálogos 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. MUSICAT-ADABI, *Catálogo del Archivo de música de la Catedral Metropolitana de México*, México: UNAM, 2009 [en proceso de publicación].

En el archivo de la Catedral Metropolitana podemos encontrar:⁷

-Aeterna Christi munera; Decora lux, Rerum Deus; Veni, Creator spiritus

-Creator alme siderum

-Christum Regem Apostolorum; Regem Apostolorum; Regem cui omnia vivunt

-Maitines para la Expectación de la Virgen: “Ecce Virgo concipiet”, “Rorate caeli desuper”, “Docebit nos Dominus”

-Accepit calicem; Beata es Virgo Maria; Ornatam monilibus; Tu es pastor ovium

-Domine si tu es; Quae est ista quae progreditur; Quae est ista quae progreditur

-Ornatam monilibus

-Ornatam monilibus; Ornaverunt faciem; Si diligis me

-Versos a toda orquesta

-Beata es Virgo Maria; Ego sum panis vitae; Illuminare Jerusalem que venit lux; Quae est ista; Quem dicunt homines; Tu es Petrus; Veni Sancte Spiritus

-Coenantibus illis; El cielo se oscurece; Memor esto verbi tui

-Diffusa gratia; Domine praevenisti; Ego sum panis vitae; Fac tibi arcam; Stabat Mater; Sensit Igitur; Si diligis me; Simon Petre; Te ergo quaesumus; Tu es Deus Magnus; Viderunt omnes

-Kyrie y Gloria (arr.)

-El jazmín (arr.)

⁷ Para el nombre de las obras se colocó un título uniforme, en el caso de obras vocales se consideró el *incipit* literario normalizado y para las obras instrumentales el género litúrgico. RISM, *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*, trad. José V. González Valle y otros, Madrid: Arco/Libros, S.L. 1996, p.38.

Entre las características encontradas en este grupo de obras, observamos que gran parte de ellas fueron adaptadas con diferentes textos litúrgicos con el objeto de interpretarlas en diferentes festividades religiosas. Por otro lado, el arreglo de *El jazmín*, un vals compuesto por C. Balcázar y *El método de guitarra séptima* de A. Martínez, son las únicas que tenemos noticia de su publicación.⁸

1.1 Identificación de los manuscritos autógrafos

En los fondos de Correspondencia y Clavería de la Catedral Metropolitana encontramos algunas firmas y rúbricas de Bustamante que nos sirvieron de utilidad para identificar los manuscritos autógrafos. A partir de ellas observamos que Bustamante no fue muy estricto al momento de asentar su nombre y encontramos diversas variantes, por ejemplo, “José Bustamante”, “Bustamante”, “J. M.a Bustamante” o “J.M.B.”

A pesar de las diferencias, las letras mantienen rasgos caligráficos relacionados entre sí. En la tabla “Firmas y rúbricas de José María Bustamante” mostramos algunas de las variantes encontradas, a partir de ellas, observamos que la forma de la “J” de la palabra “José” concuerda con las imágenes 2, 3, 5 y 7; la letra “B” concuerda entre las imágenes 2, 4, 5 y 7, y aunque no concuerda por completo con la imagen 3, el rasgo en la parte inferior de la letra las asemeja. En el caso de la frase “Señor San Josè”, de la imagen 6, no hay suficiente información para demostrar que sea del compositor, pero mantiene semejanzas con la caligrafía de la palabra “José” de la imagen 2.

A partir del análisis de los rasgos caligráficos llegamos a la conclusión de que la partitura del Himno de Vísperas en la festividad de la Expectación de Nuestra señora *Creator alme siderum* y la parte de bajo del Gradual para San José *Domine praevenisti* fueron realizadas por el propio compositor.

⁸ Las dos obras fueron publicadas por el editor M. Murguía en la Litografía Portal de el Águila de Oro. La información sobre las tres ediciones del *Método de guitarra séptima* se encuentran en G. Saldívar, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, vol. 1. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Cenidim, 1991, pp. 179, 193, 194, 246.

Tabla 5: Firmas y rúbricas de José María Bustamante

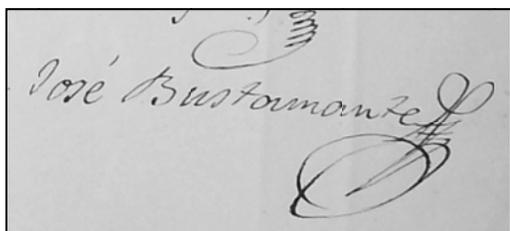


Imagen 2. ACCMM, Correspondencia, Caja 26, Exp. 1, 30 de mayo de 1832.

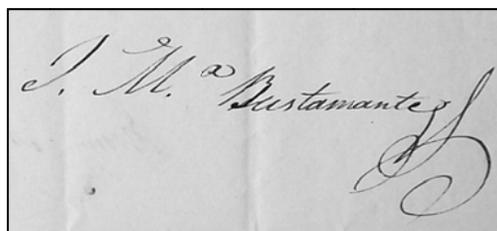


Imagen 3. ACCMM, Correspondencia, 16 de mayo de 1832.

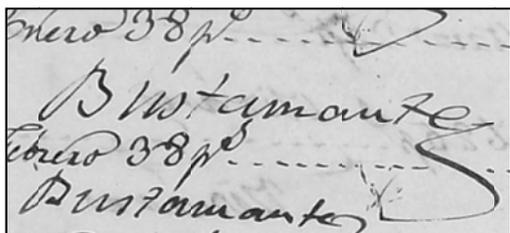


Imagen 4. ACCMM, Clavería, Libro de Ministros No. 17, f. 18, 1837.

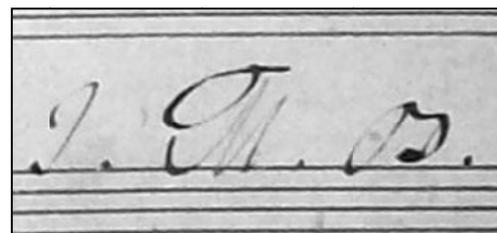


Imagen 5. ACCMM, Archivo de música, part: f.1r, A0708.

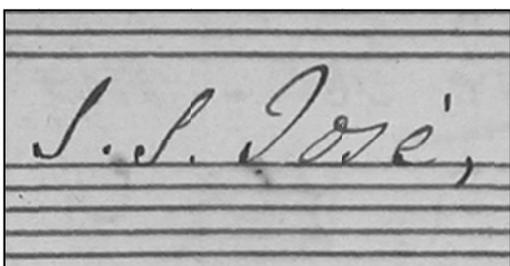


Imagen 6. ACCMM, Archivo de música, B: f.1r, A0717.

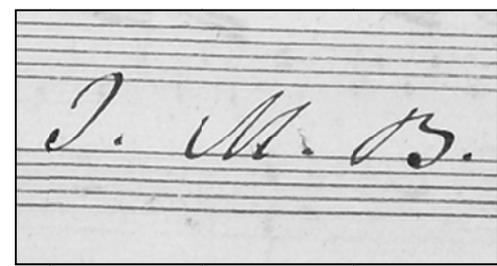


Imagen 7. AHCV, Sección de música, org: f.1r, 26-2-Cib-L50.

1.2 La colección de obras de José Ignacio Triujeque

Es posible que algunas de las obras compuestas por José María Bustamante localizadas en la Catedral Metropolitana, ingresaran al archivo de música mientras él aún era integrante de la capilla. Sin embargo, por lo menos seis de sus obras se integraron por medio de un intermediario: José Ignacio Triujeque.

José Ignacio Triujeque ingresó a la Capilla de música de la Catedral Metropolitana en la plaza de flauta y oboe, sustituyendo al músico José Gambino que se encontraba jubilado.⁹ En 1812 la plaza de Triujeque se declaró vacante debido a que se fue con los insurgentes,¹⁰ aunque en 1819 pudo participar en las Honras de la Reina María Isabel Francisca de Braganza.¹¹

Después de la salida de los músicos de la catedral en 1837, el deán Juan Manuel Irizarri insistió que los infantes del colegio debían recibir clases de música instrumental.¹² José Ignacio Triujeque se ofreció de manera generosa a dar lecciones de clarinete y flauta¹³ y en 1846 fue nombrado maestro de canto figurado, recibiendo un sueldo de doce pesos mensuales.¹⁴

Aunque no encontramos la fecha exacta, Triujeque obtuvo el cargo de director de la capilla de música en la Catedral. Después de morir, Mateo Velasco y José Sotero Covarrubias estuvieron interesados en obtener el cargo de director,¹⁵ por su parte Cenobio Paniagua solicitó la plaza de maestro del colegio de infantes.¹⁶ Los filarmónicos de la orquesta¹⁷ comunicaron al cabildo su desacuerdo con las “pretensiones ambiciosas” de los que no

⁹ José Gambino se encontraba jubilado debido a que padecía de demencia. ACCMM, Actas de cabildo, lib. 62, f. 23v, 18 de enero de 1805.

¹⁰ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 66, f. 147, 12 de junio de 1812.

¹¹ AGN, Inquisición, vol. 1468, exp. 1, f. 2, 23 de abril de 1819.

¹² ACCMM, Actas de cabildo, lib. 75, f. 291, 27 de enero de 1840.

¹³ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 76, ff. 88v-89v, 1 de febrero de 1841.

¹⁴ ACCMM, Actas de cabildo, lib. 79, f. 7, 12 de enero de 1846.

¹⁵ ACCMM, Correspondencia, caja 1, exp. 21, 1f, s.a. ACCMM, Correspondencia, caja 1, exp. 21, 2f, s.a.

¹⁶ ACCMM, Correspondencia, caja 1, exp. 21, 1f, s.a.

¹⁷ Los músicos de la capilla se hacían llamar “filarmónicos”, es común encontrar éste término en distintas fuentes a mediados del siglo XIX.

habían prestado su servicio en la capilla, es decir Velasco y Sotero Covarrubias, y por medio de una votación eligieron a Simeón Olivares para sustituir a Triujeque.¹⁸

José Ignacio Triujeque fue un músico que coleccionó una gran cantidad de obras compuestas por J. A. Angerber, B. Asioli, F. Bühler, S. Stocker, C. G. Reissiger, W. A. Mozart, F. Schubert, G. Carpani, F. J. Haydn, además de algunos músicos y compositores de la capilla como A. Juanas, M. Manterola, J. A. Gómez, F. Larios, C. Paniagua y J. M. Bustamante.

Esta colección se identifica porque en la portada encontramos el título de pertenencia: “Propiedad de J. Y. Triujeque. [rúbrica]”¹⁹ y las iniciales “D.Y.T.”²⁰ entre otras variantes. Además, tiene una organización propia. Los *Versos de quinto tono* de Bonifazio Asioli señalan: “Catálogo No. 1”²¹ y la *Misa de difuntos* de F. J. Haydn: “Catálogo No. 2.”²² Algunas obras de José María Bustamante también se encuentran dentro de esta organización como *Coenantibus illis*: “Catálogo No. 4”, *Tu es Deus Magnus*: “Catálogo No. 21”, *Regem Apostolorum*: “Catálogo No. 22” y *Veni Creator spiritus*: “Catálogo No. 53”. *Ornatam Monilibus* y *Quae est ista* señalan la pertenencia de Triujeque pero no indican un número de catálogo asignado.²³

La relación entre Bustamante y Triujeque parece haber sido cercana. En 1845, estos dos músicos, junto con Miguel Beristáin, Ignacio Ocadiz, Manuel Pérez, Agustín Caballero y José María de Chávez publicaron las “Bases reglamentarias de la Sociedad Filarmónica” en la cual José María Bustamante fue presidente.²⁴ Ante esta cercanía no es extraño que Bustamante le proporcionara sus obras a Triujeque. Incluso, observamos en el Gradual para San José *Domine praevenisti*, identificado como un manuscrito autógrafo, que tiene

¹⁸ Entre los filarmónicos se encontraban Juan Sayas, Paz Martínez, Mariano Sánchez, Teodoro Montes de Oca, Cenobio Paniagua, Mariano Ramírez, Miguel García, Victoriano Torres, Santiago Montesinos, Santiago Garfias, Pedro Rivera y otros. ACCMM, Correspondencia, caja 1, exp. 21, 2f, s.a.

¹⁹ ACCMM, Archivo de música, A2029.

²⁰ ACCMM, Archivo de música, A1365.

²¹ ACCMM, Archivo de música, A1024.

²² ACCMM, Archivo de música, A1080.

²³ ACCMM, Archivo de música, A0705-01, A0716, A0716, A1237-01, A0702, A0709 y A0701.

²⁴ “Bases reglamentarias de la Sociedad Filarmónica”, en *El siglo diez y nueve*, 3ª época, año VI, núm. 1466, 3 de diciembre de 1845, pp. 3-4. “Remitidos.” *El siglo diez y nueve*, 3ª época, año VI, núm. 1467, 4 de diciembre de 1845, p. 3.

añadidas las iniciales de Ignacio Triujeque “Y.T. [rúbrica]” en la esquina inferior derecha.²⁵ Las obras de Bustamante que forman parte de esta colección fueron objeto diversas adaptaciones, por ejemplo, *Domine praevenisti* a la cual le fueron adaptados diez textos diferentes.

1.3 Obras originales y adaptaciones frecuentes al repertorio

Como se dijo al inicio, ocho obras compuestas por José María Bustamante fueron adaptadas con diferentes textos litúrgicos para interpretarse en distintas ceremonias religiosas. No sabemos si éstas fueron realizadas bajo el consentimiento del compositor, pero según la identificación de los manuscritos autógrafos, definitivamente no fueron realizadas por él.

En la música vocal, la sustitución de un texto por otro sin un cambio sustancial en la música se denominó *contrafactum*. La práctica de adaptar nuevos poemas sobre antiguas melodías, se encontró particularmente en el repertorio monofónico secular de los siglos XII y XIII. Esto también se encuentra en el repertorio de canto llano, donde se adaptaron textos de nuevas festividades. Al parecer el *contrafactum* desapareció en los siglos XIX y XX debido a la preeminencia de la originalidad e individualidad de las obras de arte.²⁶

Para el estudio musical de las obras se da preferencia a aquella que indique haber sido realizada por el propio compositor, o la que se considera estar más apegada al original. A pesar de ello, no podemos dejar de lado que, en la práctica del ritual de la Iglesia católica las modificaciones en los textos implicaron otros cambios. Por ejemplo, la festividad para la que fue escrita, es decir, la finalidad para la cual se realizó la obra; en otros casos el género, es decir, la función de la obra dentro la liturgia y en consecuencia el momento en el que debía interpretarse.

Encontramos tres tipos de adaptaciones realizadas al repertorio de José María Bustamante:

²⁵ ACCMM, Archivo de música, A0717.

²⁶ Robert Falck y Martin Picker, “Contrafactum”, en *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*. 2a ed., Stanley Sadie (ed.), Macmillan, 2001, trad. Alejandra Hernández.

- 1) Se realizaron en un mismo momento, todas se elaboraron por el mismo copiante, tienen una misma portada, se utilizan las mismas partes instrumentales y sólo se realizaron las copias de las partes vocales. Por ejemplo, los invitatorios *Christum Regem Apostolorum*, *Regem Apostolorum* y *Regem cui omnia vivunt* señalan en la portada: “Baxo / Ynvitatorio p.a los Maitines de Sr S.n Pedro / de nrô. Amo y de Difuntos. / Por / D. J. B.” (Imagen 8)
- 2) Se realizaron en distintos momentos, conservan una misma portada, presentan diferentes caligrafías, estilos y tintas, conservan un juego de partes instrumentales y sólo se realizaron las copias de las partes vocales.

Este tipo de adaptaciones es el más frecuente, por ejemplo, *Tu es Petrus*: “Fagot. ò Bajete. 1.º Resp.o B. / Û Organo. 2.o / Para S.n Pedro. 3.º [en otra tinta:] ù 8.o. / Procecion de Pentecostès / Ego sum panis vitae / Quæ est ista 3º de la Asuncion / Gradual p.a la Epifanía / Beata es Virgo Maria 8º de la Asuncion”. (Imagen 9)

Otro caso es *Te Ergo quaesumus*, donde además de los datos añadidos en varias tintas también se agregó información a lápiz: “Catalogo. N.o21. / [otra tinta:] Aria para Baxo. 11, / ó Rponsorio Quarto / Para Maitines de la Smâ Trinidad. / y Te ergo que sumus. / por D. J.e Bustamante. / De José Ygn.o Triugeque. / D. Y.T.” [añadido a lápiz:] “2.o R.o de S. Pedro./ Gradual pa la circuncion del Señor./ Del Smo 6º/ De Sr. S. José gradual / 7.º Asuncion./ 1.º de S. Pedro. / 7.º de la Asuncion.”²⁷

- 3) No se realizaron copias independientes y el texto se añadió por encima o por debajo del original. Esto lo observamos en el himno *Decora lux aeternitatis*, en el cual se añadió el por debajo el texto *Aeterna Christi munera* con otro tipo de caligrafía y color de tinta.²⁸

Las adaptaciones al repertorio de Bustamante parecen ser la regla más que la excepción, las obras que no presentan ninguna modificación son: *Ornatam monilibus*, los *Versos a toda orquesta*, los *Maitines de la Expectación* y el Himno para la Expectación de la Virgen *Creator alme siderum*, que no formaron parte de la colección de José Ignacio Triujeque.

²⁷ ACCMM, Archivo de música, A0716.

²⁸ ACCMM, Archivo de música, A0704.



Imagen 8: Portada de las obras *Christum Regem Apostolorum*, *Regem Apostolorum* y *Regem cui omnia vivunt*. ACCMM, Archivo de música, A1237-01, A1237-02, A1237-03.



Imagen 9: Portada de las obras *Beata es Virgo Maria*, *Ego sum panis vitae*, *Illuminare Jerusalem*, *Quae est ista*, *Quem dicunt homines*, *Tu es Petrus* y *Veni Sancte Spiritus*. ACCMM, Archivo de música, A1455-01.

2. Las obras localizadas en otros acervos

2.1 Archivo de música de la Basílica de Guadalupe

En la Basílica de Guadalupe encontramos cinco obras compuestas por José María Bustamante:

-Invitatorio e himno para la Purísima Concepción

-Maitines del oficio de difuntos

-Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Marcum; Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem

-Libera me Domine de morte aeterna

-Versos de octavo tono

Cada una de las obras son colecciones de un mismo oficio divino y no varias obras independientes para ejecutarse en diversas horas o festividades, como en el caso de las obras que se encuentran en la Catedral Metropolitana. Tampoco han sufrido tantas adaptaciones, excepto, *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Marcum* a la cual se le añadió el texto para *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem*.

Los acervos de la catedral de México y la Colegiata de Guadalupe coinciden en la pertenencia de las obras a una colección particular. Las obras de la Colegiata indican: “ARCHIVO MUSICAL / DIONISIO GÓMEZ / GUANAJUATO”²⁹ pero además, dos de ellas incluyen otro que señala “Ignacio A. Paz.”

²⁹ Dionisio Gómez nació en 1847 y fue originario de la ciudad de Guanajuato, formó un importante acervo de música sacra principalmente de obras manuscritas. No se sabe la razón de cómo o porqué su colección de obras se encuentran en la Basílica de Guadalupe. Lidia Guerberof, *Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe: Archivo musical, Catálogo*, CD-ROM, México, Basílica de Santa María de Guadalupe, 2006, p. 382.

2.2 Archivo Histórico del Colegio de San Ignacio de Loyola-Vizcaínas

Las obras localizadas en este acervo son:

-*Christus factus est*

-*O vos omnes*

-*Regina caeli*

-*Salve Regina mater misericordiae*, a dos voces

-*Salve Regina mater misericordiae*, a tres voces

-*Te Joseph celebrent*

-*Misa nueva*

-*Beata es Virgo Maria*

-*Libera me Domine de morte aeterna*

-*Miserere mei Deus*

-*Stabat sancta María*

Algunas obras de José María Bustamante que localizamos en el Colegio de San Ignacio de Loyola-Vizcaínas las encontramos de manera accidental. Al consultar la *Guía general del Archivo Histórico* localizamos únicamente cuatro obras realizadas por este compositor, pero al hallar por casualidad el *Miserere mei Deus* de “J.M.B.” verificamos que en la *Guía general* se consignó por error “I.M.J”,³⁰ por lo tanto, decidimos realizar otra búsqueda considerando nuevos parámetros. De ese modo encontramos siete obras más, dando así un total de once.

³⁰ Mónica Salazar López, “Sección de música”, en *Guía general del Archivo Histórico “José María Basagoiti Noriega”*, México: Colegio de San Ignacio de Loyola-Vizcaínas, p. 985.

Al cotejar las firmas localizadas en la portada de las obras encontramos que la mayoría son los manuscritos autógrafos. En algunos casos, hay varias copias de una misma obra realizadas por diferentes copiantes; sin embargo, el repertorio que se encuentra en este archivo no tiene adaptaciones de otros textos. Por otro lado, sólo la obra *Salve, Regina, mater misericordiae*, a tres voces, señala su pertenencia original al Convento de Balvanera.

2.3 Archivo de Música de la Catedral de Puebla

En la Catedral de Puebla sólo encontramos una obra compuesta por José María Bustamante, se trata de los *Versos de quinto tono*, la cual data de 1850 y perteneció a Marcos Legaspi.³¹

Robert Stevenson señala a propósito de las obras del compositor: “Las obras de carácter eclesiástico que se conservan de Bustamante prueban que fue un diestro contrapuntista y un hábil orquestador. Sus siete versos orquestales en Re mayor para ser alternados con versos cantados de salmo son una serie de obras maestras.”³² Según indica el artículo, Stevenson se basó en tres obras para realizar su argumento *Creator alme siderum* y *Quae est ista* de la Catedral Metropolitana y los *Versos de quinto tono* de la Catedral de Puebla.³³

De acuerdo con nuestras investigaciones, los *Versos de quinto tono* demandan una mayor capacidad técnica por parte de los ejecutantes y presentan el recurso contrapuntístico de la fuga. Estas características sólo las hemos encontrado en esta obra, sin embargo, consideramos que un estudio especializado puede revelar con claridad el nivel que Bustamante logró desarrollar como compositor.

3. Concordancia entre las obras de distintos archivos

Después de haber revisado las obras que se encuentran en los distintos acervos encontramos algunas concordancias entre ellas. Respecto a los *Versos a toda orquesta* de la Catedral

³¹ No encontramos información relacionada con Marcos Legaspi.

³² Robert Stevenson, “Bustamante, José María”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. vol. 2. Emilio Casares Rodicio (ed.), Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 808.

³³ *Ibid.*, p. 809.

Metropolitana, de los cuales sólo se encuentran las partes de violín primero y timbales,³⁴ observamos que concuerdan con los *Versos de octavo tono* del archivo de música de la Basílica de Guadalupe³⁵ y con los *Versos de tercia de octavo tono* del Archivo Histórico de la Catedral de Zacatecas. La concordancia es parcial, desde el punto de vista melódico y armónico son iguales, la única diferencia la encontramos en la dotación instrumental. Los versos que se encuentran en la Basílica de Guadalupe son para órgano, dos violines, viola, bajo, flauta, dos clarinetes, dos trompas y timbales. Por otro lado, los versos pertenecientes a la catedral de Zacatecas no incluyen partes de órgano ni timbales y en la portada indica “Son nueve papeles”: bajo, dos violines, viola, flauta, dos clarinetes y dos trompas, por lo tanto esa copia se encuentra completa.

Lo mismo sucede entre el responsorio para la Absolución de difuntos *Liberame Domine de morte aeterna* para dos tenores y bajo con acompañamiento de orquesta, que se encuentra en la Basílica de Guadalupe y la obra del mismo nombre del Colegio de las Vizcaínas, compuesta para dos tiple, bajo y clave, la cual consideramos que tiene un valor prioritario por ser un manuscrito autógrafo.

La concordancia entre los versos ha permitido conocer la dotación instrumental aproximada de una obra incompleta del archivo de la Catedral Metropolitana. Ambos casos son evidencia de la difusión que tuvieron las obras compuestas por Bustamante. Además, los ejemplos anteriores son otra prueba de la adaptación de las obras, probablemente, de acuerdo al tipo de músicos disponibles de cada capilla.

³⁴ ACCMM, Archivo de música, A1511.

³⁵ Lidia Guerberof, *Ibid.*, p. 34.

V. Catálogo de obras de José María Bustamante

El repertorio compuesto por José María Bustamante es un conjunto de obras realizadas para el ámbito eclesiástico, aproximadamente a mediados del siglo XIX. Las obras las localizamos a partir de la consulta de la base de datos del proyecto MUSICAT-ADABI, los catálogos publicados por Thomas Stanford, el Archivo de Música de la Basílica de Guadalupe, el Archivo Histórico del Colegio de San Ignacio de Loyola-Vizcaínas y las investigaciones realizadas por Evguenia Roubina y Robert Stevenson.¹

Los catálogos mencionados señalan diferentes campos de descripción, por eso reunimos la información de todas las obras en base a una organización propia. Nuestro catálogo es una herramienta práctica, la información es homogénea y está ordenada por archivos, géneros y de manera alfabética. El propósito es presentar un conjunto de datos que faciliten el estudio de las obras.

La organización del repertorio responde no sólo a la necesidad de señalar los trabajos que compuso José María Bustamante y sus características, sino también, al problema de organización de aquellas que encontramos en el Archivo de música de la Catedral Metropolitana. Como explicamos en el capítulo anterior, algunas obras fueron modificadas para interpretarse con un texto distinto y al realizarse diversas copias se alteraron sus características físicas. Estas obras conservan la misma música y por esa razón las agrupamos como una sola.

¹ MUSICAT-ADABI, *Catálogo del Archivo de música de la Catedral Metropolitana de México*, México: UNAM, 2009 [en proceso de publicación]. E. T. Stanford, *Catálogos 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, pp. 109, 110, 111, 122, 173, 340. Lidia Guerberof, *Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe: Archivo Musical. Catálogo*, CD-ROM, México: Basílica de Santa María de Guadalupe, 2006, pp. 33, 34. Mónica Salazar López, “Sección de música”, en *Guía general del Archivo Histórico “José María Basagoiti Noriega*, México: Colegio de San Ignacio de Loyola-Vizcaínas, pp. 973, 985, 986, 987, 988, 998, 999, 1010, 1015. Observación: Los datos de identificación de las obras del AHCV se modificaron por el propio archivo y son diferentes a los que están publicados en el catálogo. E. Roubina, *El Responsorio...*p.113. R. Stevenson, “Bustamante, José María”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Cásares Rodicio (ed.), Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 808-809.

1. Criterios de catalogación

Establecimos los criterios de catalogación de acuerdo a las *Normas de internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas* del RISM,² la “Guía de la Colección Estrada del Archivo Cabildo Catedral Metropolitano de México”³ y la revisión de los catálogos impresos. Fueron seleccionados para mostrar la información básica sobre la descripción musical, física y complementaria y para destacar las características propias del repertorio, como las diversas adaptaciones, la información sobre el copiante y su procedencia.

Los criterios son:

a) Número asignado

El número lo establecimos según el orden alfabético, de acuerdo al archivo en donde se encuentra cada obra y el género litúrgico.

b) Título uniforme

El título uniforme corresponde, en el caso de las obras vocales, al *incipit* literario normalizado, es decir, en el idioma original y con la ortografía actual. En el caso de obras instrumentales se colocó el género y la tonalidad. Las obras que fueron modificadas con distintos textos y que contienen la misma música se agruparon como una sola e incluimos todos los títulos encontrados, separados por punto y coma.

c) Género y festividad

El género y la festividad de cada obra corresponden con los establecidos en el *Liber Usualis*.⁴

² RISM, *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*, trad. José V. González Valle, Antonio Esquerro, Nieves Iglesias, C. José Gosálvez y Joana Crespi, Madrid: Arco/Libros, 1996.

³ Drew Edward Davies, Analía Cheriavsky y Germán Pablo Rossi, “Guía a la Colección Estrada del Archivo Cabildo Catedral Metropolitano de México”, en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente* 4, 2009, pp. 5-70.

⁴ *The Liber Usualis*, Bélgica: Desclee, 1961.

d) Título propio

El título propio es el nombre de la obra tal como aparece en la portada de la obra. La información se colocó entre comillas y le antecede la parte vocal o instrumental de la cual se tomó la información.

e) Secciones (Aires)

Las secciones estructurales corresponden al género litúrgico y los aires son las indicaciones de tiempo o de carácter que se encuentran señaladas en la obra.

f) Dotación vocal e instrumental

La dotación vocal e instrumental es la relación abreviada de las voces e instrumentos para los cuales fue escrita la obra. Este campo está consignado por medio de abreviaturas, por lo tanto es necesario consultar la lista que se encuentra en la página 90.

g) Forma gráfica

La forma gráfica es la manera de reproducción de la obra, la cual puede ser manuscrita o impresa. En caso de ser impresa se colocan los datos de la publicación y si es manuscrita se coloca la abreviatura MS.

h) Copiante

Para el nombre de copiante consignamos el que está indicado en la obra.

i) Procedencia

La procedencia corresponde al nombre del propietario de la obra antes de formar parte del acervo en el que se encuentra actualmente.

j) Localización

La localización es la signatura, clasificación o número de identificación con el que se puede consultar la obra en cada acervo.

k) Observaciones

La información que colocamos en las observaciones es breve, aquella que consideramos importante pero no podemos indicar en otro campo.

Los datos deducidos a través de nuestra investigación los colocamos entre corchetes, por ejemplo, el nombre del copiante, las concordancias de la dotación instrumental y la parte vocal o instrumental de la cual obtuvimos la información para el título propio.

En los campos de descripción para los cuales no encontramos información colocamos un guión o no registramos el campo correspondiente.

La numeración sólo incluye las obras compuestas por José María Bustamante que pudimos verificar su existencia. Los arreglos y las obras no localizadas forman parte del catálogo pero no las consideramos dentro de la numeración.

2. Catálogo de obras

Archivo de Música de la Catedral Metropolitana

Himnos

1. *Aeterna Christi munera; Decora lux; Rerum Deus; Veni, Creator spiritus*

Género y festividad: - ; Himno para San Pedro; Himno para la Ascensión del Señor; Himno para Pentecostés

Título propio: [timp:] Himno de Nona y / Veni Creator a / Cuatro Voces y acompañamiento / de toda Orquesta / Por / Jose Maria Bustamante. / De Josè Ygnacio Triujeque.”

Secciones: Siete estrofas (Allegro con spiritu)

Dotación: T1, T2, B1, B2, org, b, acomp, 2vl, vla, 2cl, 2cor, timp

Forma gráfica: MS

Procedencia: José Ignacio Triujeque (Catálogo No. 53)

Localización: A0704, A0704, A0703, A0702

Microfilm: Stanford Rollo 53, Leg. Ad5 (00-646)

Observaciones: Las cuatro obras tienen la misma música.

El texto de *Aeterna Christi munera* se encuentra añadido a las partes vocales de *Decora lux*.

2. *Creator alme siderum*

Género y festividad: Himno de vísperas para la Expectación de la Virgen María

Título propio: [part:] “Hymno de Vísps / en / la festividad de la Expectacion / de / Ntrâ. Srâ. / Compuesto / por / J. M.a Bustamante. / J.M.B”

Secciones: Seis estrofas (Allegretto)

Dotación: Coro 1: S, A, T, B, Coro 2: S, A, T, B, org, b, 2vl, vla, vlc, 2cl, fag, 2cor, timp

Forma gráfica: MS

Copiante: [part: José María Bustamante]

Localización: A0708

Microfilm: Stanford Rollo 53, Leg. Ad 6 (00-648)

Invitorios

3. *Christum Regem Adoremus; Regem Apostolorum; Regem cui omnia vivunt*

Género y festividad: Invitorio para *Corpus Christi*; Invitorio para los maitines de San Pedro; Invitorio para difuntos

Título propio: [acomp:] “Baxo. / Ynvitorio p.a los Maitines de Sr. S.n Pedro. / de nrô. amo y Difuntos. / Por / D. J. B.”

Secciones: Única (Andantino)

Dotación: S, A, T, B, org, acomp, 2vl, vla, 2cl, 2cor, timp

Forma gráfica: MS

Procedencia: José Ignacio Triujeque (Catálogo No. 22)

Localización: A1237-03, A1237-01, A1237-04

Microfilm: Stanford Rollo 67, Leg. Dd7 (00-1088)

Observaciones: Las tres obras tienen la misma música.

La colección incluye *Requiescant in pace* de José Antonio Gómez Olguín.

Oficios

4. *Maitines de la Expectación*

“Ecce Virgo concipiet”, “Rorate caeli desuper”, “Docebit nos Dominus”

Género y festividad: Responsorios 1º, 2º y 3º del segundo nocturno para la Expectación

Título propio: [vl1:] “Violin 1.º / Maytines de la Espectacion.”

Secciones: Única (Allegro, Largo, Allegro vivace), Única (Andantino, Allegro, Andante sostenuto), Única (Largo, Allegro vivace, Adagio, Andante)

Dotación: [Coro 1: S, A, T, B] Coro 2: S, A, T, B, org, b, vlc, 2vl, vla, fl, 2cl, fag, 2cor, timp

Forma gráfica: MS

Localización: A0807-06, A0807-07, A0807-08

Microfilm: Stanford Rollo 57, Leg. Bd 7 (00-732)

Observaciones: Es una colección de obras en conjunto con José Antonio Gómez Olguín.

Faltan las partes de Coro 1

Responsorios

5. Accepit calicem; Beata es Virgo Maria; Ornatam monilibus; Tu es pastor ovlum

Género y festividad: Responsorio 5º para el Santísimo sacramento; Responsorio 8º de los maitines para la Asunción de la Virgen María; Responsorio 4º para la Asunción de la Virgen; Responsorio 6º para san Pedro

Título propio: [bc:] Tono de fa / Baxo. Continuo. / Responsorio. 8.o de los Maytines de / la / Asumpcion, / à toda Orquesta. Compuesto / por / D.n José Bustamante, / Copiante. J. Rivera.”

Secciones: Única (Andante cantabile, Allegro), Doxología (Grave)

Dotación: Tsol, T1, T2, B, bc, b, 2vl, vla, fl, 2cl, 2cor, timp

Forma gráfica: MS

Copiante: J. Rivera y otros

Procedencia: José Pilar Carrillo

Localización: A0713, A0712, A0715, A0714

Microfilm: Stanford Rollo 53 Leg. Ad7 (00-650)

Observaciones: Las cuatro obras tienen la misma música.

6. Domine si tu es; Quae est ista quae progeditur; Quae est ista quae progeditur

Género y festividad: Responsorio 4º para San Pedro; Responsorio 5º para los maitines de la Aparición de la Virgen; Responsorio 3º de la Asunción.

Título propio: [part:] “N.o 6 Bus.e / Responsorio 5.o / de la Aparicion / y 3.o de la Asuncion / Por B. [rúbrica] / Tiene el Resp.o 4.o de S.n Pedro.”

Secciones: Única (Andante moderado, Allegro, más Allegro, Largo)

Dotación: S, A, T, B, org, 2vl, vla, vlc, b, fl, 2cl, fag, 2cor, timp

Forma gráfica: MS

Copiante: [part: José María Bustamante]

Procedencia: José Ignacio Triujeque (No tiene número de catálogo)

Localización: A0700, A0701, A0699

Microfilm: Stanford Rollo 53 Leg. Ad4 (00-644); Rollo 53, Leg. Ad5 (00-645)

Observaciones: Las tres obras tienen la misma música.

7. *Ornatam monilibus*

Género y festividad: Responsorio 4º para la Asunción de la Virgen

Título propio: [S1:] “Tiple 1.o Respon.o 4.o de la Assuncion. por B.te”

Secciones estructurales: Única (Andante)

Dotación: S1, S2, B

Forma gráfica: MS

Localización: A0697

Microfilm: Stanford Rollo 53, Leg. Ad 4 (00-642)

Observaciones: La obra está incompleta

8. *Ornatam monilibus; Ornaverunt faciem; Si diligis me*

Género y festividad: Responsorio 4º para la Asunción de la Virgen María; Responsorio 6º para el Divino Redentor; Responsorio 2º para San Pedro

Título propio: [org:] “Organo p.a Solo de Vozes. Responsorio 4.o de la Asumpcion por Bustam.te / Duo.”

Secciones: Única (Allegretto, Larghetto)

Dotación: S1, S2, org, acomp, 2vl, vla, fl, 2cl, 2cor, timp

Forma gráfica: MS

Procedencia: De José Ignacio Triujeque (No tiene número de catálogo)

Localización: A0709, A0710, A0711

Microfilm: Stanford Rollo 53, Leg. Ad7 (00-649)

Observaciones: Las tres obras tienen la misma música.

Versos

9. *Versos a toda orquesta*

Título propio: Versos para orquesta en sol mayor

Portada: [vl1:] “Violin 1º / Versos á toda orquesta / por / D.J. Bustamante”

Secciones: (Allegro, Andante, Allegretto, Andante, Allegro vivace)

Dotación: vl, timp [org, vl, vla, b, fl, 2cl, 2cor]

Forma gráfica: MS

Localización: A1511

Observaciones: La obra está incompleta.

La dotación se tomó a partir de la concordancia.

Las partes concuerdan con los *Versos de octavo tono* que se encuentran en el AMBG y con los *Versos de tercia de octavo tono* que se encuentran en el AHCZ.

Distintos géneros

10. *Beata es Virgo Maria; Ego sum panis vitae; Illuminare Jerusalem; Quae est ista; Quem dicunt homines; Tu es Petrus; Veni Sancte Spiritus.*

Género y festividad: Responsorio 8º para la Asunción (procesión); Responsorio para el Santísimo Sacramento; Gradual para la Epifanía del Señor; Responsorio 8º para la Asunción (procesión); Responsorio 8º para san Pedro; Responsorio 3º para san Pedro; Secuencia para la 1ª procesión de Pentecostés.

Título propio: [*Tu es Petrus*, Coro1 B:] “Fagot. ò Bajete. 1.º Resp.o B. / Ü Organo. 2.o / Para S.n Pedro. 3.º”

Secciones: Recitado acompañado (Grave), Aria (Allegro), Doxología (Largo)

Dotación: Ssol, Coro 1: S, A, T, B, Coro 2: A, T, B, org, b, acomp, 2vl, fl, 2cl, fag, 2cor, timp

Forma gráfica: MS

Procedencia: De Carrillo [José Pilar Carrillo]

Localización: A1455-07, A1455-06, A1455-05, A1455-02, A1455-03, A1455-01, A1455-08

Observaciones: Las siete obras tienen la misma música.

11. *Coenantibus illis; El cielo se oscurece; Memor esto verbi tui*

Género y festividad: Responsorio del segundo nocturno para los maitines de *Corpus Christi*; Cantada para el Señor; Salmo para la hora de tercia.

Título propio: [acomp:] “Catalogo. N.o 4. / Acompañam.to Resp.o por B.te N3 / Coenantibus illis / 2.o Salmo de Tercia y / Otras Letras. / D. J.Y.T. [rúbrica]”

Secciones: Introducción (Allegro), Recitado acompañado (Allegro), Aria (Andante)

Dotación: Tsol, acomp, 2vl, vla, fl, 2fl (2cl), 2cor

Forma gráfica: MS

Procedencia: José Ignacio Triujeque (Catálogo No. 4)

Localización: A0705-01, 02, 03

Microfilm: Stanford Rollo 53, Leg. Ad6 (00-647)

Observaciones: Las tres obras tienen la misma música.

11. *Diffusa gratia; Domine praeveniste eum; Ego sum panis vitae; Fac tibi arcam; Stabat Mater; Sensit Igitur; Si diligis me; Simon Petre; Te ergo quaesumus; Tu es Deus Magnus; Viderunt omnes.*

Género y festividad: Responsorio 7º para la Asunción de la Virgen; Gradual para la circuncisión del Señor; Responsorio 6º para Nuestro Señor; Responsorio para la Inmaculada Concepción; Motete para la Virgen; Responsorio 2º del primer nocturno para los maitines de San Agustín; Responsorio 2º para San Pedro; Responsorio 1º para San Pedro; - ; Responsorio 4º para los maitines de la Santísima Trinidad; Gradual para la circuncisión del Señor

Título propio: [*Te ergo que sumus*, Bsol:] “Aria para Baxo. 11, / ó Responsorio Quarto / Para Maitines de la Smâ Trinidad. / y *Te ergo que sumus.* / por D. J.e Bustamante. / De José Ygn.o Triujeque. / D. J.T.”

Secciones: Única (Andante moderato, Allegro moderato)

Dotación: Bsol, org, b, acomp, vlc, vlne, 2vl, vla, fl, 2cl, fag obl, 2fag, 2cor, trb, timp

Forma gráfica: MS

Copiante: [*Domine praevenisti*, José María Bustamante], *Tu es Deus magnus*, “m.e.m.” (1873)

Procedencia: José Ignacio Triujeque (Catálogo No. 21)

Localización: A0725, A0717, A0724, A0720, A0718, A0723, A0722, A0721, A0716, A0719

Microfilm: Stanford Rollo 53, Leg. Ad7 (00-651)

Observaciones: Las once obras tienen la misma música

En el microfilm no se encuentran las obras: *Stabat Mater*, *Fac tibi Arcam*, *Sensit Igitur* y *Ego sum panis vitae*.

Arreglos

Kyrie y Gloria

Compositor: L. R.

Género: Misa

Secciones: Kyrie (Andante Grave), Gloria (Allegro vivace, Andantino, Andante sostenuto, Allegro moderato, Andante mosso, Andantino, Allegro vivace, Allegro vivace).

Dotación: vl, b

Forma gráfica: MS

Localización: A0698

Microfilm: Stanford Rollo 53, Leg. Ad4 (00-643)

Observaciones: La obra está incompleta.

El jazmín

Compositor: Balcazar, A.

Género: Vals

Título propio: [guit:] “EL JASMIN / VALS / por / C BALCAZAR / Arreglado à Guitarra / por / J. M. Bustamante”

Secciones: Única

Dotación: Guit

Forma gráfica: Edit. M. Murguía, Litografía Portal de la Águila del oro

Localización: A1643

Archivo de Música de la Basílica de Guadalupe

Oficios

13. *Invitatorio e himno para la Purísima Concepción*

“Immaculatam conceptionem”, “Quem terra pontus sidera”

Género y festividad: Invitatorio e himno para la Purísima Concepción

Título propio: [b:] “Basso. / Ynvit.o e Himno p.r / J. M. Bustamante”

Secciones: Única (Allegro), Única (Andante)

Dotación: S1, S2, T, B, vl, vla, b, fl, 2cl, 2cor, fag, timp

Forma gráfica: MS

Procedencia: Archivo Musical Dionisio Gómez, Guanajuato

Localización: Música sacra y religiosa: 192

14. *Maitines para el oficio de difuntos*

“Regem cui omnia vivunt”, “Domine in furore”, “Parce mihi Domine”

Género y festividad: Invitatorio, salmo y lección para el oficio de difuntos

Título propio: [S:] “Soprano. Ynvi.tto Salmo. Y Leccion. Por J. M. Bustamante”

Secciones: Única (Moderato), Única (Allegro), Única (Andante)

Dotación 1: S, A, T, B, pf, 2vl, vla, b, fl, 2cl, 2cor, trb, pistón

Dotación 2: S, A, T, B, b, 2vl, vla, 2cl, 2cor, oficleide, timp

Forma gráfica: MS

Procedencia: Ignacio Paz y Archivo Musical Dionisio Gómez, Guanajuato

Localización: Música sacra y religiosa: 191

Pasión

15. *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Marcum; Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem*

Género y festividad: Pasión para martes santo según san Marcos y Pasión para viernes santo según san Juan.

Título propio: [b:] “Bajo. / Passion de Martes Santo / à Tres Vozes, / Flautas, y / Bajo. / Puesta en Mussica por / Don José Maria / Bustamante,”

Secciones: Única (Andante)

Dotación: S1, S2, B, b, 2fl

Forma gráfica: MS

Procedencia: Archivo Musical Dionisio Gómez, Guanajuato

Localización: Música sacra y religiosa: 194

Observaciones: En la obra está añadido el texto para la pasión según san Juan: *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem.*

Responsorios

16. *Libera me Domine de morte aeterna*

Género y festividad: Responso para la absolución de difuntos

Título propio: [v1:] “Responso á tres / voces con acomp.to de / Orquesta, Violin 1º/ P. J.M.B.”

Secciones: Única (Allegro)

Dotación: T1, T2, B, 2vl, vla, b, 2cl, 2cor, timp

Forma gráfica: MS

Procedencia: Del Archivo Musical Dionisio Gómez, Guanajuato

Localización: Música sacra y religiosa: 193

Observaciones: Concuerda con el *Libera me Domine de morte aeterna* que se encuentra en el AHCV y con la obra del mismo nombre que se encuentra en el AHCV.

Versos

17. *Versos de octavo tono*

Género: Versos para orquesta en *sol* mayor

Título propio: [org:] “Organo. / Versos de 8º Tono. por / Bustamante.”

Secciones: (Allegro, Andante, Allegretto, Andante, Allegro vivace)

Dotación: org, 2vl, vla, b, fl, 2cl, 2cor, timp

Forma gráfica: MS

Procedencia: Ignacio Paz y Archivo Musical Dionisio Gómez, Guanajuato

Localización: Música sacra y religiosa: 204

Observaciones: Las partes concuerdan con los *Versos a toda orquesta* que se encuentran en ACCMM.

Archivo Histórico del Colegio de San Ignacio de Loyola-Vizcaínas

Antífonas

18. *Christus factus est*

Género y festividad: Antífona de laudes para jueves santo

Título propio: [org:] “Christus Factus, / a / dos voces con acomp.to de / Organo / J .M. B.”

Secciones: Única (Despacio)

Dotación: S, B, org

Forma gráfica: MS

Copiante: [José María Bustamante]

Localización: 26-2-C2-L51

19. *O vos omnes*

Género y festividad: Antífona de laudes para sábado santo

Título propio: [org obl:] “O vos omnes / a / tres voces, con acomp.to de / Organo obligado. / p.r / J.M.B. / Organo.”

Secciones: Única (Largo)

Dotación: S1, S2, B, org obl

Forma gráfica: MS

Copiante: [José María Bustamante]

Localización: 26-3-C2-L36

20. *Regina caeli*

Género y festividad: Antífona de completas para el domingo

Título propio: [org:] “Organo. / Regina cæli, a tres voces, / con / acomp.to de organo. / p.r / J.M.B.”

Secciones: Única (Allegreto)

Dotación: S1, S2, B, org

Forma gráfica: MS

Procedencia: Colegio de las Vizcaínas

Copiante: [José María Bustamante]

Localización: 26-2-Clb-L55

21. *Salve, Regina, mater misericordiae*

Género y festividad: Antífona para la Virgen María

Título propio: [org:] “Organo / Salve á 2 Voces. / Compuesto p.r / J. M. B. / C.te S. Contla / Octubre 7 de 1853.”

Secciones: Única (Allegro)

Dotación: S1, S2, org

Forma gráfica: MS

Copiantes: S. Contla (7 de octubre de 1853), [Simeón Olivares], [José María Bustamante], Guillermo López Nava

Localización: AHCV: 26-1-C1-L18

22. *Salve, Regina, mater misericordiae*

Género y festividad: Antífona para la Virgen María

Título propio: [org:] “Organo Obligado. / [añadido:] Salve Regina A tres voces / por / [tinta original:] J.M.B.”

Secciones: Única (Allegretto)

Dotación: S1, S2, B, org obl

Forma gráfica: MS

Copiante: [José María Bustamante]

Pertenencia: Convento de Balvanera

Localización: 26-2-Cla-L33

Himnos

23. *Te Joseph celebrent*

Género y festividad: Himno para San José

Título propio: [org:] “Himno / de Sôr. San Joseph / p.a / tres voces y acomp.to de / Organo.
/ J.M.B.”

Secciones estructurales: Única, estrofas impares (Espacio)

Dotación: S1, S2, B, org

Forma gráfica: MS

Copiante: [José María Bustamante]

Localización: 26-3-C2-L30

Misa

24. *Misa nueva*

Género y festividad: Misa, propia del oficio

Título propio: [org:] “Misa a dos voces / con acomp.to de Organo / p.r / J. M. B. / Organo”

Secciones: Kyrie (Allegretto), Gloria (Allegro), Credo (Allegro), Sanctus (Andante), Agnus Dei (Andante)

Dotación: S1, S2, org

Forma gráfica: MS

Copiante: S. Oliváres [Simeón Oliváres] (1853) / [José María Bustamante]

Identificación: 26-3-C2-L4

Responsorios

25. *Beata es Virgo Maria*

Género y festividad: Responsorio para Nuestra Señora

Título propio: [org:] “Resp.o de Ntrâ. Srâ. / á / tres Voces y a Acomp.to de / Organo. / p.r / J. M. B. / Organo”

Secciones: Única (Allegro moderato, Allegro, Andante)

Dotación: S1, S2, B, org

Forma gráfica: MS

Copiante: [José María Bustamante]

Identificación: 26-2-C2-L47

26. *Libera me Domine de morte aeterna*

Género y festividad: Responsorio para la absolución de difuntos

Título propio: [clave:] “Libera me Domine. / a / tres voces con acomp.to de / Clave, / p.r / J.M.B. / Clave.”

Secciones estructurales: Única (Allegretto)

Dotación: S1, S2, B, clave

Forma gráfica: MS

Copiante: [José María Bustamante]

Localización: 26-2-CIb-L56

Observaciones Concuerta con el *Libera me Domine de morte aeterna* que se encuentra en el AMBG.

Salmo

27. *Miserere mei Deus*

Género y festividad: Salmo para Cuaresma

Título propio: [org:] “Miserere a 3 voces / con / acomp.to de Organo / J.M.B.”

Secciones estructurales: Única (Andante, Lento, Andante, Allegro, Largo, Allegro, Adagio, Adagio, Largo, Allegro)

Dotación: S1, S2, B, org

Forma Gráfica: MS

Identificación: 26-2-CIa-L23

Tracto

28. *Stabat sancta Maria*

Género y festividad: Tracto para la misa de los Siete dolores de la Beata Virgen María

Título propio: “Graduál de la Festividad, / de N.a S.a de los Dolores, / á cuatro voces, con acomp.to / de / Organo obligado. / J.M.B.”

Secciones: Única (Largo, Allegro vivace)

Dotación: S1, S2, B, org obl

Forma gráfica: MS

Copiante: [José María Bustamante]

Localización: 26-2-Clb-L50

Archivo de Música de la Catedral de Puebla

Versos

29. *Versos de quinto tono*

Género: Versos para orquesta en *Re* mayor

Título propio: [timp:] “Versos de quinto Tono / por D. José Ma Bustamante / Compuestos de dos Violines, Viola, dos Clarinetes, / dos Trompas, Timbales, y Bajo. / del uso de Marcos Legaspi / año de 1850.”

Secciones: Allegro con spiritu, Andante, Vivo, Cantabile, Allegretto, Andante, Fuga, Allegro

Dotación: 2vl, vla, b, 2cl, 2cor, timp

Forma gráfica: MS

Copiante: - (1850)

Microfilm: Stanford Rollo 32, Pue Leg. 115 (00-2249)

Procedencia: Marcos Legaspi

Referencias: Stanford, 2002, p. 340

Archivo Histórico de la Catedral de Zacatecas

30. *Versos de octavo tono*

Género y festividad: Versos para la hora de tercia en *sol* mayor

Título propio: [b:] Bajo / Versos de tercia de 8.º tono / por / Jose M.a Bustamante. /

Copiante J. Z. / Son 9 papeles

Secciones: Allegro, Andante, Allegro, Andante, Allegro vivace

Dotación: 2vl, vla, b, fl, 2cl, 2cor

Forma gráfica: MS

Copiante: J. Z.

Observaciones: La obra concuerda con los *Versos de octavo tono* que se encuentran en el AMBG y con los *Versos para orquesta* que se encuentran en ACCMM

Referencia: Roubina, 2004, p.113

Obras no localizadas

Himno dedicado a Cenobio Paniagua

Referencia: Olavarría y Ferrari, 1961, p. 660

México libre o México independiente

Género: Ópera en un acto

Referencia: Romero, 1951, pp. 221-222

Ernani (arr.)

Compositor: Verdi, Giuseppe

Género: Ópera

Observaciones: Orquestación fue realizada sobre la reducción para piano.

Referencia: Sosa, 1884, pp. 170-172

Método de guitarra séptima (arr.)

Compositor: Antonio Martínez

Forma gráfica: Imp. De M. Murguia, Portal del Águila de Oro, México D.F; 2ª. Edición M.

Murguía y Ca. Editores Portal del Águila de Oro; 3ª. Edición Litog. De M. Murguía.

Propiedad del editor, Portal del Águila del Oro.

Referencia: Saldívar, 1991, pp. 179, 193-194, 246

Conclusiones

La investigación sobre la estancia de José María Bustamante en la Capilla de música de la Catedral Metropolitana entre 1818 y 1837, ha sido abordada a través de su desarrollo profesional, económico y creativo. Esto lo realizamos por medio del registro, la organización y el análisis de las referencias sobre la práctica musical, el desempeño laboral y sus retribuciones económicas.

Durante su estancia, José María Bustamante obtuvo aumentos de sueldo, suplementos y gratificaciones, pero también incurrió en puntos y perdió sus beneficios laborales al retirarse de la institución. Así mismo, durante un tiempo que aún no hemos podido determinar, compuso treinta obras para el ámbito eclesiástico, doce de las cuales se conservan en el archivo de música de la Catedral Metropolitana.

José María Bustamante participó en el ritual de la Iglesia católica con un repertorio original. Nuestro análisis aportó que sus obras fueron realizadas para distintas festividades religiosas, están basadas en géneros y textos litúrgicos, y utilizan las estructuras musicales y las dotaciones vocales e instrumentales tradicionales.

Después de la salida de los músicos de la Catedral Metropolitana en 1837, la participación de la música se restringió sólo para las celebraciones más importantes de la Iglesia y dependió del presupuesto económico disponible. Esta situación tuvo como consecuencia el desplazamiento de los músicos hacia otros conjuntos religiosos, por ejemplo, la Colegiata de Guadalupe, en la que años más tarde ingresó José María Bustamante junto con otros de sus compañeros.

Es importante destacar que la Capilla de música de la Catedral Metropolitana era tan sólo una de las fuentes de empleo donde se podía desempeñar la ejecución musical. A pesar de los cambios -ideológicos, económicos, políticos, sociales y culturales, entre otros- algunos de estos espacios lograron mantenerse activos a lo largo del siglo XIX. Por esa razón, no podemos suponer que existió un desplazamiento total o abrupto hacia el espacio burgués o teatral, ya que los músicos estaban inmersos en las distintas posibilidades de la práctica

laboral desde tiempo antes. Aunado a esto, las creencias religiosas, las costumbres sociales y los presupuestos culturales favorecieron la composición continua de música para la Iglesia. Prueba de ello es el repertorio existente en los fondos musicales de la Ciudad de México y en localidades foráneas.

Nuestra principal aportación es el catálogo de obras de José María Bustamante y el panorama de la capilla de música.

El catálogo, presentado por primera vez, es una herramienta que facilita el acercamiento a la producción artística de José María Bustamante. Algunos de los campos de descripción establecidos -como la dotación instrumental, forma gráfica, procedencia y copiante- permitirán en un futuro relacionar las creaciones de este y otros compositores del siglo XIX vinculados con el ámbito eclesiástico.

También señalamos algunas características del panorama de la Capilla de música de la Catedral Metropolitana entre 1815 y 1848, concerniente a sus estatutos, su reglamentación, las formas de organización, las plazas requeridas, los músicos que la integraban, los salarios establecidos y los instrumentos musicales en uso. Estamos conscientes que en ocasiones esta información puede rebasar los parámetros de nuestro tema, sin embargo, hasta el momento no existía un estudio que permitiera entender el contexto en el que se desarrolló José María Bustamante antes, durante y después de su estancia en la capilla.

El valor que le podamos dar a José María Bustamante como intérprete, pedagogo, actor social en favor de los músicos y compositor se podrá hacer en la medida de una mayor exposición sobre el resto de los músicos e instituciones que se encontraban en el entorno. Por eso mismo, conscientes del problema ocurrido en ocasiones anteriores, no presentamos opiniones que engrandezcan o disminuyan el valor y las contribuciones de este personaje.

Realizamos este trabajo gracias a la posibilidad de las instituciones para explorar sus acervos. En la actualidad, estos cuentan con un sistema de organización, como catálogos y bases de datos, que facilitan el acercamiento a la consulta directa de las fuentes. Además, durante el proceso de búsqueda encontramos referencias que hasta hoy no han sido abordadas, por ello, reafirmamos la necesidad de continuar con las líneas de investigación.

Contribuir en la reconstrucción de los sucesos musicales en México es necesario. La música es el reflejo de la vida urbana, del arte, las costumbres, la diversión, el entretenimiento, la devoción y el culto sagrado. También, manifiesta las relaciones de poder, los frentes políticos, la situación económica o las relaciones transculturales. Por tanto, forma una parte intrínseca de la historia cultural de nuestra sociedad.

Por nuestra parte, hemos contribuido al estudio de José María Bustamante, un músico del cual sólo sabíamos pocos datos precisos y vivió durante un periodo de tiempo que no había sido abordado con tanta amplitud. La aportación sobre este músico y su producción artística aún no termina, todo lo contrario, a partir de la información y las herramientas que proporcionamos es posible iniciar otras investigaciones más especializadas.

Bibliografía

Baqueiro Foster, Gerónimo, *Historia de la música: III La música en el periodo independiente*, México: Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964.

Carmona, Gloria, *La música en México durante la Independencia (1822-1839)*, Julio Estrada (ed.), *La música de México, I. Historia, 3. Periodo de la Independencia a la revolución (1810-1910)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

“Estatutos ordenados por el Santo Concilio III Provincial mexicano en el año del Señor MDLXXXV”, en *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*, Pilar Martínez López-Cano (comp.), CD-ROM, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2004.

Estrada, Jesús, *Música y músicos de la época virreinal*, México: SEP-Diana, 1973.

Guerberof, Lidia, *Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe: Archivo musical. Catálogo*, CD-ROM, México: Basílica de Santa María de Guadalupe, 2006.

Gómez, Vicente, *Ceremonias que se practican en esta Sta. Iglesia así en el coro, como en el altar en todo el año. Según los Estatutos de erección, mandatos del venerable cabildo, y costumbres loables; y otras cosas pertenecientes al servicio de esta Sta. Iglesia. Con varias cosas que han acontecido, etc. Por el Subchantre Presbítero Vicente Gómez. Año de 1819*, ed. facsimilar de José Gerardo Herrera Alcalá, Chiapas: Sociedad Mexicana de Historia Eclesiástica, Diócesis de San Cristóbal de las Casas, 2004.

Herrera y Ogazón, Alva, *El arte musical en México*, México: Departamento Editorial de la Dirección General de Bellas Artes, 1917.

Ibarra Bellon, Araceli, *El comercio y el poder en México, 1821-1864*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Marín López, Javier, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y sus libros de polifonía (Siglos XVI-XVIII)”, 3 vols., Tesis de doctorado, Granada: Universidad de Granada, 2007.

Mazín Gómez, Oscar, *Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México: Inventario y guía de acceso*, 2 vols., Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, Condumex, 1999.

Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la música en México: desde la Independencia hasta la actualidad*, México: El Colegio de México, 1941.

———, “Bustamante, José María”, en *Música y músicos de Latinoamérica*, México: Atlante, 1947, pp. 150-151.

Moreno, Salvador, *Ángeles músicos*, México: Bellas Artes, 1957.

MUSICAT-ADABI, *Catálogo del Archivo de música de la Catedral Metropolitana de México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009 [en proceso de publicación].

Olavarría y Ferrari, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México (1850-1911)*, 3ª ed., México: Porrúa, 1961.

Pareyón, Gabriel, “Bustamante (González), José María”, en *Diccionario enciclopédico de la música en México*, vol. 1, Jalisco: Universidad Panamericana, 2007, pp. 153-154.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, 3 vols., 1726, 1732, 1737. ed. facsimilar, Madrid: Gredos, 1990.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, ed. facsimilar, Madrid: [s.e.], 1822.

Reyes de la Maza, Luis, *El teatro en México durante la independencia (1810-1839)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1969.

RISM, *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*, trad. José V. González Valle, Antonio Esquerro, Nieves Iglesias, C. José Gosálvez y Joana Crespi, Madrid: Arco/Libros, 1996.

Rojas, Beatriz (coord.), *Cuerpo político y pluralidad de derechos. Los privilegios de las corporaciones novohispanas*, México: Centro de Investigación y Docencia Económicas, Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, 2007.

Romero, Jesús C., *José Mariano Elízaga: Fundador del Primer Conservatorio de América. Autor del primer libro mexicano de didáctica musical impreso en México e introductor entre nosotros de la imprenta de música profana*, México: Secretaría de Educación Pública, Departamento de Bellas Artes, 1934.

Roubina, Evguenia, *El Responsorio “Omnes moriemini...” de Ignacio Jerusalem: La primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

—————, *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, México: Ediciones Eón, 2009.

Salazar López, Mónica, “Sección de música”, en *Colegio de Sn. Ignacio de Loyola Vizcaínas. Archivo Histórico “José María Basagoiti Noriega”*, México: Colegio de San Ignacio de Loyola Vizcaínas, 2004, pp. 973, 985, 986, 987, 988, 998, 999, 1010, 1015.

Saldívar, Gabriel, *Historia de la música en México: Épocas precortesiana y colonial*, México: Secretaría de educación pública, 1934.

—————, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, vol.1, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Cenidim, 1991.

Schwaller, John Frederick, *Orígenes de la riqueza de la iglesia en México: Ingresos eclesiásticos y finanzas de la iglesia 1523-1600*, México: Fondo de cultura económica, 1990.

Sosa, Francisco, “Bustamante, José María”, en *Biografías de mexicanos distinguidos*, México: Secretaría de Fomento, 1884, pp. 170-172.

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: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.

Stevenson, Robert, “Bustamante, José María”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Cásares Rodicio (ed.), Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 808-809.

Tabla 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.

The Liber Usualis, Bélgica: Desclee, 1961.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2ª ed., Stanley Sadie (ed.), Londres: Macmillan, 2001.

Torre Villar, Ernesto de la, *La Independencia de México*, México: Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1992.

Torres Medina, Raúl Heliodoro, “La capilla de música de la catedral de México durante la segunda mitad del siglo XVIII”, Tesis de doctorado, México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

Velazco, Jorge, “Música por decreto”, en *La música por dentro*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, pp. 504-509.

Wobeser, Gisela von, *El crédito eclesiástico en la Nueva España: Siglo XVIII*, 2ª ed., México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Hemerografía

“Bases reglamentarias de la Sociedad Filarmónica”, en *El siglo diez y nueve*, 3ª época, año VI, núm. 1466, 3 de diciembre de 1845, pp. 3-4.

“Carta al editor”, en *El siglo diez y nueve*, 3ª época, año VI, núm. 1466, 3 de diciembre de 1845, p. 3.

“Remitidos”, en *El siglo diez y nueve*, 3ª época, año VI, núm. 1467, 4 de diciembre de 1845, p. 3.

Davies, Drew Edward, Analía Chernavsky y Germán Pablo Rossi, “Guía a la Colección Estrada del Archivo Cabildo Catedral Metropolitano de México”, en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente* 4, 2009, pp. 5-70.

Marín López, Javier, “Consideraciones sobre la trayectoria profesional del músico Antonio Juanas (1762/63-después de 1816)”, en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente* 2, 2007, pp. 14-31.

Romero, Jesús C., “Galería de músicos mexicanos”, en *Carnet musical*, año VII, vol. VII, núm. 6, Ciudad de México, junio de 1951, p. 221.

———, “La primera orquesta sinfónica de México”, en *Carnet musical*, año X, vol. X, núm. 126, Ciudad de México, agosto de 1955, pp. 415-416.

Roubina, Evguenia, “Los instrumentos de arco en el México del primer siglo de la Independencia: Obras teóricas y repertorio didáctico de los autores mexicanos”, en *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, vol. 1, núm. 1, Ciudad de México, septiembre de 2006, pp. 21-22.

Materiales de archivo

Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México

ACCMM, Actas de Cabildo, lib. 62, 7 de diciembre de 1804 - 31 de diciembre de 1806.

ACCMM, Actas de Cabildo, lib. 66, 29 de agosto de 1811 - 9 de julio de 1813.

ACCMM, Actas de Cabildo, lib. 67, 13 de julio 1813 - 14 de noviembre de 1815.

ACCMM, Actas de Cabildo, lib. 68, 18 de noviembre de 1815 - 19 de junio de 1818.

ACCMM, Actas de Cabildo, lib. 69, 23 de junio de 1818 - 5 de noviembre de 1821.

ACCMM, Actas de Cabildo, lib. 70, 8 de noviembre de 1821 - 23 de julio de 1824.

ACCMM, Actas de Cabildo, lib. 71, 28 de mayo de 1824 - 7 de mayo de 1828.

ACCMM, Actas de Cabildo, lib. 72, 14 de mayo de 1828 - 20 de junio de 1832.

ACCMM, Actas de Cabildo, lib. 74, 8 de marzo de 1836 - 9 de febrero de 1838.

ACCMM, Actas de Cabildo, lib. 75, 10 de febrero de 1838 - 31 de julio de 1840.

ACCMM, Actas de Cabildo, lib. 76, 1 de agosto de 1840 - 29 de julio de 1842.

ACCMM, Actas de Cabildo, lib. 79, 1 de enero de 1846 - 24 de noviembre de 1846.

ACCMM, Actas de Cabildo, lib. 81, 4 de enero de 1848 - 25 de diciembre de 1848.

ACCMM, Correspondencia, caja 1, exp. 21

ACCMM, Correspondencia, caja 8, exp. 15

ACCMM, Correspondencia, caja 24, exp. 8

ACCMM, Correspondencia, caja 26, exp. 1

ACCMM, Clavería, leg. 91, libro de salidas: mesadas a ministros, ff.6-20, 1818.

ACCMM, Clavería, lib. 138, libro de salidas: mesadas a ministros, ff. 6-20, 1819.

ACCMM, Clavería, lib. 139, libro de salidas: mesadas a ministros, ff. 6-20, 1820.

ACCMM, Clavería, leg 92, libro de salidas: mesadas a ministros, ff. 6-19, 1821.

ACCMM, Clavería, leg. 94, libro de salidas: mesadas a ministros, ff. 6-19, 1822.

ACCMM, Clavería, leg. 95, libro de salidas: mesadas a ministros, ff. 6-20, 1823.

ACCMM, Clavería, leg. 96, libro de salidas: mesadas a ministros, ff. 6-19v, 1824.

ACCMM, Clavería, leg. 140, libro de salidas: mesadas a ministros, ff. 6-18v, 1825.

ACCMM, Clavería, leg. 98, libro de salidas: mesadas a ministros, ff. 6-18, 1826.
ACCMM, Clavería, leg. 99, libro de salidas: mesadas a ministros, ff. 6-18v, 1827.
ACCMM, Clavería, lib. 142, libro de salidas: mesadas a ministros, ff. 6-19v, 1828.
ACCMM, Clavería, leg. 101, libro de salidas: mesadas a ministros, ff. 6-18v, 1829.
ACCMM, Clavería, leg. 102, libro de salidas: mesadas a ministros, ff. 6-18, 1830.
ACCMM, Clavería, lib. 146, libro de salidas: mesadas a ministros, ff. 16-18, 1831.
ACCMM, Clavería, leg. 104, libro de salidas: mesadas a ministros, ff. 6-18v, 1832.
ACCMM, Clavería, leg. 105, libro de salidas: mesadas a ministros, ff. 6-17, 1833.
ACCMM, Clavería, leg. 106, libro de salidas: mesadas a ministros, ff. 6-16v, 1834.
ACCMM, Clavería, leg. 107, libro de salidas: mesadas a ministros, ff. 6-17, 1835.
ACCMM, Clavería, leg. 108, libro de salidas: mesadas a ministros, ff. 6-16v, 1836.
ACCMM, Clavería, leg. 109, libro de salidas: mesadas a ministros, ff. 6-16, 1837.
ACCMM, Clavería, libro de ministros, núm. 17, 1833-1837.

Obra Pía, Libro 3, Libro de la erección y fundación del Colegio de la Asunción de Nuestra Señora y Patriarca Sr. San Joseph: Para los infantes del coro de esta Santa Iglesia Metropolitana de México.

Archivo de música:

A0697, A0698, A0699, A0700, A0701, A0702, A0703, A0704, A0705, A0706, A0707, A0708, A0709, A0710, A0711, A0712, A0713, A0714, A0715, A0716, A0717, A0718, A0719, A0720, A0721, A0722, A0723, A0724, A0725, A0807-06, A0807-07, A0807-08, A1024, A1080, A1237-01, A1237-03, A1237-04, A1247-02, A1365, A1455-01, A1455-02, A1455-03, A1455-05, A1455-06, A1455-07, A1455-08, A1511, A1643, A0180-04, A0181-04, A0675-02, A0683, A0882, A0883, A1943, A2029, A2213.

Archivo General de la Nación

AGN, Inquisición, vol. 1468, exp. 1, ff. 2-3, 23 de abril de 1819.

AGN, Inquisición, vol. 1517, exp. 2, ff. 11-32, 1820.

Archivo Histórico del Arzobispado de México

AHAM, Cabildo, Secretaría capitular, Músicos de coro, caja 145, exp. 34, 2f, 1802.

AHAM, Cabildo, Haceduría, Jueces hacedores, caja 150, exp. 38, 1f, 1805.

AHAM, Cabildo, Haceduría, Jueces hacedores, caja 166. exp. 4, 10f, 1815.

Archivo de Histórico de la Basílica de Guadalupe

Archivo de música: “Música sacra y religiosa”, núm. 191, 192, 193, 194, 204.

Archivo Histórico del Colegio de las Vizcaínas

Sección de música:

26-1-C1-L18, 26-2-Cla-L23, 26-2-Cla-L33, 26-2-CIb-L50, 26-2-CIb-L55, 26-2-CIb-L56,
26-2-C2-L47, 26-2-C2-L51, 26-3-C2-L4, 26-3-C2-L30, 26-3-C2-L36.

Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

Archivo Histórico de Micropelícula, Stanford, Rollo 32, Puebla, leg. 115 (00-2249).

Abreviaturas

ACMM: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México
ADABI: Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, AC
AGN: Archivo General de la Nación
AHAM: Archivo Histórico del Arzobispado de México
AHCP: Archivo Histórico de la Catedral de Puebla
AMBG: Archivo de Música de la Basílica de Guadalupe
BNAH: Biblioteca Nacional de Antropología e Historia
RISM: Répertoire International des Sources Musicales
A: contralto
acomp: acompañamiento
arr: arreglo
b: bajo instrumental
B: bajo vocal
bc: bajo continuo
ca: circa
cl: clarinete
cor: trompa
Exp: expediente
f. folio
fag: fagot
fl: flauta
Leg: legajo
Lib: libro
MS: manuscrito
ob: oboe
obl: obligado (instrumento)
org: órgano
p: página
part: partitura
pf: piano
rip: ripieno
S: soprano
s.e: sin editorial
s.a: sin año
s.f: sin foja
sol: solista
T: tenor
timp: timbales
trb: trombón
V: voz
vl: violín
vla: viola
vlc: violonchelo