

The background of the entire page is a close-up photograph of a musical score. It features several staves with musical notation, including a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and various note values. The image is heavily overlaid with a semi-transparent red color, which is more intense in some areas than others, creating a textured, monochromatic effect. The text is overlaid on this background.

1 Coloquio Musical
Música, catedral y sociedad

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	II
--------------	----

Lucero Enríquez

HISTORIA: LA MÚSICA DE LAS CATEDRALES Y SU RELACIÓN CON LA CULTURA, VIDA URBANA, ARTE, RITOS, PODER, ECONOMÍA

Hacia una historia social de las catedrales	25
---	----

Ana Carolina Ibarra

La posmodernidad en la música de las catedrales: una introducción al estudio de la chantría	41
--	----

Lourdes Turrent Díaz

Del <i>Te Deum</i> a los sonecitos: la música en Guadalajara (1788-1850)	55
--	----

Arturo Camacho Becerra

Con toda la música y solemnidad. Esbozo de una historia de la cultura musical y la capilla catedralicia novohispana del siglo XVI	67
---	----

Israel Álvarez Moctezuma

Francisco Xavier de Lizana: ceremonia de posesión del arzobispado	81
---	----

Citlali Campos Olivares

Laura Denis Galván Ayala

Ingrid Sánchez Rodríguez

El testamento de Francisco López Capillas: un testimonio histórico	93
--	----

Ruth Yareth Reyes Acevedo

EL ESCENARIO Y LOS ACTORES DE LA VIDA MUSICAL: ENCUENTROS Y HALLAZGOS

PRIMERA PARTE. TEORÍA, ESTILO, REPERTORIO, ESTÉTICA

Antonio de Salazar (1650-1715) y los villancicos policorales: <i>¡Suenen, suenen, clarines alegres! (1703)</i> <i>Eva María Tudela Calvo</i>	105
Polifonías novohispanas en lengua náhuatl. Las plegarias a la Virgen del <i>Códice Valdés</i> de 1599 <i>Juan Manuel Lara Cárdenas</i>	137
El repertorio italianizado de la catedral de Durango en el siglo XVIII <i>Drew Edward Davies</i>	165
¿Y el estilo galante en la Nueva España? <i>Lucero Enríquez</i>	175
<i>Compendium Musicae</i> de Descartes <i>María Teresa Ravelo</i>	193

EL ESCENARIO Y LOS ACTORES DE LA VIDA MUSICAL: ENCUENTROS Y HALLAZGOS

SEGUNDA PARTE. PERSONAJES, CAPILLAS DE MÚSICA, ENSEÑANZA

La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de Valladolid de Michoacán (siglos XVI - XVIII) <i>Óscar Mazín</i>	205
---	-----

Florecimiento de la música del culto divino en la catedral de Puebla de los Ángeles durante el gobierno diocesano del doctor don Diego Romano <i>Omar Morales Abril</i>	219
El órgano de Félix de Izaguirre y los organistas de la catedral de Puebla <i>Patricia Díaz Cayeros</i>	235
La fundación del Colegio de Infantes de Puebla en su contexto histórico y artístico <i>Montserrat Galí Boadella</i>	247
Arte, liturgia y catequesis en los libros de coro de la catedral de Guadalajara <i>Dom Antonio Ramírez</i>	257
FUENTES Y ARCHIVOS: METODOLOGÍA, ORGANIZACIÓN, CATALOGACIÓN, USUARIOS	
Los <i>Maitines de la Navidad de Nuestro Señor Jesucristo</i> (1792-1798) de Antonio Juanas: un estudio catalográfico <i>Margarita Covarrubias</i>	265
DIRECTORIO	285

LA MÚSICA EN LAS CATEDRALES DE LA NUEVA ESPAÑA.
LA CAPILLA DE VALLADOLID DE MICHOACÁN (SIGLOS XVI -XVIII)

Óscar Mazín

Centro de Estudios Históricos
El Colegio de México

El largo siglo xvii fue en la Nueva España, como el xiii en Europa occidental, un siglo de catedrales. No sólo a causa de la construcción definitiva de las iglesias que, *grosso modo*, tuvo lugar entre 1570 y 1750, sino sobre todo debido a la organización de numerosos grupos sociales en torno a ellas y bajo los auspicios de su clero. Ahora bien, uno de los rasgos esenciales de ese proceso fue, al parecer, el de una estrecha correspondencia de las catedrales entre sí. La historia de un ciclo mexicano de las catedrales no es posible, sin embargo, con independencia del cabildo, ese cuerpo colegiado de clérigos encargado a largo plazo no sólo del culto, sino también de la construcción y de la gestión de las iglesias.

La investigación sobre los cabildos catedrales se ha iniciado apenas en México.¹ De ahí que la revelación de la correspondencia entre las iglesias catedrales presente aún ciertas dificultades. No obstante, algunos elementos pueden agruparse en la medida en que se reconstituyan las tradiciones locales en materia religiosa, artística y administrativa. Este ensayo intenta reconstituir los principales momentos de la tradición musical de una catedral, la de la antigua Valladolid de Michoacán. Al mismo tiempo, proporciona elementos importantes para el estudio de los nexos con otras iglesias.



1 Cfr. John F. Schwallier, "The Cathedral Chapter of México in the Sixteenth Century", en *Hispanic American Historical Review*, vol. 61, núm. 4, 1981; Brian Connaughton, *Ideología y sociedad en Guadalajara, 1788-1853*, México, Conaculta, 1993 (Regiones); Óscar Mazín Gómez, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1996; Ana Carolina Ibarra, *El cabildo catedral de Antequera, Oaxaca y el movimiento insurgente*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2000.

La fundación de la Iglesia en las Indias occidentales se constituyó mediante dos proyectos diferentes, el del clero diocesano, organizado en torno a las catedrales, y el del clero regular, centrado en las iglesias-convento de las órdenes mendicantes. Para éstas, la actividad pastoral respecto a los fieles exigía medios distintos a los del culto solemne y más suntuoso de una catedral.

Para los franciscanos, por ejemplo, “los indios no tenían necesidad de iglesias cerradas”.² Los obispos, en cambio, concebían magnos proyectos de catedrales para que cupiera más gente y “vean todos una misa sola”.³ Sin desentenderse de la población autóctona mayoritaria, la iglesia diocesana no concibió a los indios, como los frailes, segregados de los demás grupos sociales de la Nueva España. Así, hubo en todo momento, en las catedrales de México, indios músicos de “instrumento”.

Hasta por lo menos el primer tercio del siglo xvii, hubo enfrentamientos entre algunos obispos surgidos del clero regular y los cabildos catedrales de sus respectivas sedes. Tuvieron que ver, entre otras cosas, con el culto religioso de la iglesia catedral donde aquellos prelados querían —dicen las quejas de los capitulares— “introducir ceremonias de frailes”. En Valladolid de Michoacán, por ejemplo, el obispo fray Alonso Guerra, O.P., intentó suprimir la capilla musical y el ministerio de acolitado que ejercían los alumnos del Colegio de San Nicolás. Las catedrales y su clero, en cambio, entendieron su régimen cultural en continuidad con la tradición milenaria de la Península ibérica. No vacilaron de hecho en invocarla como una de sus principales fuentes de legitimidad. La música sacra, interpretada desde el coro, fue así un medio privilegiado para la edificación espiritual de los fieles.

La reforma católica del Concilio de Trento asignó a los obispos, y consecuentemente a las catedrales, un papel preponderante en las ciudades. En la Nueva España, este último no fue claro al principio a causa de las

condiciones precarias de las seis catedrales fundadas en el reino a lo largo del siglo xvi. No obstante, ni la modestia de las catedrales primitivas ni la influencia ejercida por los religiosos impidieron el desarrollo de una fase inicial en materia de un culto estrechamente asociado a la música sacra. Los miembros de los cabildos, que transitaron de una catedral a otra en razón de su promociones conforme a escalafón, contribuyeron desde un principio a enriquecer las prácticas locales al evocar las costumbres de las iglesias de donde procedían.

Pero el culto no se limitó al aspecto musical. Fue la predicación otro de los recursos privilegiados de la pastoral. Estaba pensada para “avivar la devoción del pueblo”, es decir, la sensibilidad de los fieles. Consecuentemente, se procuraron todos los medios para hacer de la catedral el gran teatro de la Iglesia: desde las danzas y comedias de una fiesta tan alegre como el *Corpus Christi*, hasta las graves funciones de Semana Santa como la de la “seña”, en que la insignia de la cruz se llevaba del coro al altar mayor, y luego se sacaba en procesión.

Pocos espacios reflejan tan bien el culto de las catedrales como el coro, dispuesto a media iglesia, en el centro de la nave central. El cabildo de Valladolid se vio precisado a insistir ante el Consejo de Indias sobre la importancia de este recinto. De esa manera, subrayó una vez más la diferencia de su culto en relación con las iglesias de los frailes franciscanos, dominicos, agustinos y carmelitas. Pero también para acentuar el papel rector ya mencionado de la catedral, al cual contribuía precisamente el coro congregando en él a ambos cleros. Al parecer, el coro estaba, además, estrechamente vinculado a la antigua tradición hispánica que daba un sustento legitimador a las iglesias:

Se debió entender en el Consejo que la catedral tenía su coro alto, como le tienen los frailes, y que debajo de él podía caber mucha gente, y se ha de advertir que no es así sino que está y ha de estar en bajo como en España. Y en este reino le tienen todas las catedrales [...] hay en él 64 sillas altas y bajas, y a veces no cabemos en él [...] y cuando vienen las cinco religiones de esta ciudad a algunas de las fiestas referidas dejan los prebendados las sillas y se bajan a sentar en bancos...⁴

2 Declaración de Juan Ponce, “maestre del arte de geometría”, tocante al proyecto de la catedral del obispo Vasco de Quiroga en Pátzcuaro, Archivo General de Indias (en adelante AGI), Justicia, 155, en Enrique Marco Dorta, *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano, estudios y documentos*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1951, t. I.

3 *Idem*, p. 19.

4 Archivo del Cabildo Catedral de Morelia (en adelante ACCM), Actas de cabildo, sesión del

Hacia 1580, el obispo de Michoacán, fray Juan de Medina Rincón, O.S.A., reconoció que la capilla de música de su catedral era “flaca” y que por no haber suficiente dinero se componía casi enteramente de indios. Este hecho apenas sorprende, pues se sabe, por ejemplo, que desde 1543 el cabildo catedral de México reclutó indios instrumentistas o ministriles como músicos permanentes de la capilla. Durante el resto del siglo xvi, las actas capitulares se refieren a la música interpretada por chirimías, sacabuches y flautas con casi la misma frecuencia que a la música vocal.⁵

En Valladolid, se puede apreciar una primera etapa que se extiende hasta 1630. Sus principales características fueron la contratación sucesiva de maestros de capilla y la presencia de dos o tres prebendados músicos. Sus largas carreras en la capilla, primero, y en el cabildo, después, les permitieron ejercer una especie de tutoría permanente. Son ellos los fundadores de la tradición musical en la catedral de Valladolid. Se trata de Frutos del Castillo, de José Díaz y de Domingo Pérez de Castro. Los dos primeros fueron contratados en 1589 como músicos procedentes de la Puebla de los Ángeles.⁶ En calidad de maestro y de sochantre se dedicaron, respectivamente, a la enseñanza del canto llano o gregoriano, y a la del canto de “órgano”, figurado o polifónico. Enseñaban a los demás músicos y a los colegiales de San Nicolás. Su destreza en el arte les valió la promoción a sendas raciones del cabildo, y más tarde a una canonjía en el caso de Frutos del Castillo. Desde su prebenda, condujo la capilla este antiguo maestro de Segovia, durante las continuas vacantes habidas en la plaza de maestro de capilla.

Lo más interesante es que Frutos del Castillo auspició una primitiva escuela de cantores. Para garantizar su continuidad con independencia del continuo vaivén de maestros de capilla, se contrató en 1612 al cantor Blas Rodríguez de Celada. Éste enseñaría “canto llano, teoría y práctica

con toda la perfección del arte de Salamanca y Alcalá de Henares”.⁷ Contó con la colaboración del prebendado Pérez de Castro en calidad de “contralto”. La escuela dio sus primeros frutos con la integración formal a la capilla de los colegiales más aptos, a los que se contrataba con salario de 12 pesos por año. Al parecer, se impartía asimismo una lección cotidiana de canto a la feligresía. Fueron en esta primera etapa las solemnidades anuales de *Corpus* con su octava, la salves de Cuaresma y las misas de la Concepción las funciones más lucidas desde el punto de vista musical.

Si el ascenso a las prebendas como premio a la calidad musical echó las bases de una escuela de cantores, la contratación de maestros sucesivos propició el contacto con las demás catedrales del reino. El cargo de maestro de capilla debió ser muy estimado por entonces en la Nueva España. No se mencionan aún los futuros concursos de oposición, pero en cambio sí constan seductoras propuestas de salarios planteadas a los maestros por otras iglesias. Tales ofertas solían estar un tanto amañadas, ya que la catedral esperaba muchas cosas a la vez del titular de su capilla: la enseñanza de la música, la composición de obras —sobre todo de piezas cortas como danzas y villancicos— el cuidado de los libros de coro y del repertorio y, a veces, hasta la escritura de versos. Diose, pues, en vista de una fuerte demanda y a pesar de la inmensidad del territorio, el intercambio de músicos entre México, Puebla, Valladolid, Guadalajara y Oaxaca. De Puebla proceden en esta etapa, según vimos, músicos con pretensiones de hacer carrera eclesiástica en el coro de Valladolid. Y, a diferencia de los maestros de capilla, logran arraigarse al ser promovidos al cabildo. En esta primera etapa, se constata una mayor competencia entre Valladolid y Guadalajara —en comparación con otras catedrales— por la contratación de maestros de capilla. En cambio México, la sede metropolitana, parece servir de centro del que parten ciertos músicos locales al momento de ser reemplazados por mejores sujetos. Asimismo, la capilla de México recomienda al cabildo de Valladolid músicos procedentes de Oaxaca.⁸

3 de abril de 1621.

5 “México City Cathedral Music 1600-1675”, en *Inter-American Music Review* (Robert Stevenson, ed.), vol. ix, núm. 1, otoño-invierno de 1987, pp. 75-114.

6 Cfr. Omar Morales Abril, “Florecimiento de la Música del culto divino en la catedral de Puebla de los Ángeles durante el gobierno diocesano del doctor don Diego Romano”, pp. 227 de la presente publicación. N. de E.

7 ACCM, Actas de cabildo, sesión del 23 de noviembre de 1612.

8 Las siguientes noticias provienen de las actas de cabildo según el año, en ACCM: en 1589, se admitió como maestro de capilla a Frutos del Castillo y como sochantre a José Díaz. Ambos procedían de la Puebla de los Ángeles. El primero sirvió antes en Segovia; en



Hay un inventario de libros de canto de 1632. Es consecuentemente representativo del final de esta primera época de la capilla de Valladolid. Destaca primeramente “un libro de pasiones del sr. canónigo Castillo”, el músico ya mencionado de Segovia, residente en Puebla y finalmente arraigado en Valladolid. Pero también aparecen “un libro de misas de Morales”, “cuatro cartapacios de motetes de Guerrero” y “cuatro cartapacios de motetes de Franco”. Se trata, por un lado, de Cristóbal de Morales y de Francisco de Guerrero, compositores españoles célebres de la escuela sevillana muy conocidos en la Nueva España. Por otra parte, está el padre Hernando Franco, formado en su mocedad en Segovia. Se contrató como maestro de capilla en México en 1575 y llegó a racionero del cabildo metropolitano. Fue además un notable compositor de polifonía en las catedrales de México y Oaxaca.⁹

Es posible que desde esta misma época la capilla de Valladolid haya adquirido un *Cántico de la bienaventurada Virgen María madre de Dios*, compuesto en los ocho modos o tonos, para ser cantado a cuatro, cinco, seis y ocho voces. Se trata de una obra de Sebastián Aguilera de Heredia, maestro de capilla de Zaragoza, que vivió entre 1565 (ca.) y 1627.¹⁰

1594, el maestro de capilla de Valladolid, Fabián Gutiérrez, fue a servir en la catedral de Guadalajara; en 1606, se pidió al maestro de capilla de Guadalajara, el padre Luis de Montes de Oca, que sirviera la misma plaza en Valladolid. Aceptó con salario de 800 pesos por año; en 1612, ingresó en la capilla de Valladolid el padre Blas Rodríguez de Celada. Enseñaría teoría y práctica del canto llano “con toda la perfección del arte de Salamanca y Alcalá de Henares”. Se le darían 100 pesos anuales; en 1622, Alonso Gregorio, escritor de libros de coro, pasó a Puebla; en 1624, el padre José de Araujo, maestro de capilla de Oaxaca, fue recomendado por el maestro de México, el racionero Mata, para servir en Valladolid. Se le aceptó. Ese año, se admitió por igual al “eminente” organista de México Diego de Santillán.

9 *Memoria de los libros de canto de órgano, cartapacios e instrumentos de música de canto de órgano que están a cargo del maestro de capilla [...]* ACCM, Expedientes de actas de cabildo, 1632. Respecto a los músicos Morales y Guerrero, véase “The Last Musicological Frontier: Cathedral Music in the Americas”, en *Inter-American Music Review* (Robert Stevenson, ed.), vol. III, núm. 1, otoño de 1980, pp. 49-54. En cuanto al músico Franco, véase Robert Stevenson, “The First New World Composers: Fresh Data from Peninsular Archives”, en *Journal of the American Musicological Society*, vol. XXXI, núm. 1, primavera de 1970, pp. 95-106.

10 *Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae octo modis, seu tonis compositum, quaternisque vocibus, quinis, senis et octenis concinendum*. Cum licentia et privilegio. Caesaraugustae [Zaragoza, España]: [Ex] tipografía Petri Calbarte]. Anno M.D.C.XVIII. [ii], 199 folios, en Mary Ann y Harry Kelsey, *Inventario de los libros de coro de la catedral de Valladolid-Morelia*, Zamora, El Colegio de Michoacán / Consejo de Cultura de la Arquidiócesis de

La iglesia de Valladolid vivió una etapa de repliegue progresivo sobre sí misma durante la segunda mitad del siglo XVII. ¿Fue éste el caso de otras catedrales de la Nueva España?

Las dificultades de integración de la capilla de música en Valladolid derivan a lo largo del siglo XVII de las tres desventajas más características de la ciudad: su escasa población, su relativo aislamiento geográfico y la carestía de la vida. Los indios músicos de la localidad, instrumentistas o cantores, eran los que más duraban; solían servir de 30 a 40 años en espera de una mejor retribución. En cambio, fuera de lo que pagaba la catedral, las oportunidades para mejorar los ingresos familiares de los músicos españoles o criollos eran, en Valladolid, escasas. Por eso, se cuidaba el pago de sujetos de verdadera valía como los sochantres Diego Ruiz y el fraile mercedario José Benítez, o la del cantor Agustín de Leyva, hasta el grado de querer incorporarlos al cabildo como se había hecho en la etapa precedente.¹¹

También, se acariciaba a quienes reunían varias habilidades y destrezas a la vez como la voz, el teclado, la composición y el magisterio. Los despidos por falta de capacidad permitían asignar los puestos vacantes a sujetos de mayor talento.¹² Fue por lo tanto el salario el principal medio para elevar la calidad musical en todos los niveles de la capilla. Sin embargo, llegaba un momento en que ni las mejores percepciones podían retener a quienes sobresalían, ya fuera

Morelia, 2000, p. 37.

11 El obispo fray Francisco de Rivera tuvo cuidado de no afectar el salario de 500 pesos por año del sochantre. Explicó al rey que se trataba de Diego Ruiz, “natural del reino de Toledo [...] primer hombre que hay en estas partes para su oficio”. Además, le suplicó en nombre del cabildo que le concediera una ración con cargo de servir el mismo oficio. Así “... le ahorraría a la fábrica su salario”, AGI, México, 374, el obispo Rivera al rey, 30 de octubre de 1634. Fray José Benítez, de la orden de la Merced, llegó a la capilla de Valladolid con licencia de su provincial. Se le admitió como sochantre el 13 de julio de 1685. Era “músico con excelencia y general para todo”. Cuatro años después, se felicitó al provincial y se le pidió que le refrendara licencia. No se le pudo aumentar el salario en 1693. No obstante, el chanter Contreras y Garnica “y otros cinco prebendados” le darían de sus prebendas 50 pesos anuales”, ACCM, Actas de cabildo, sesiones del 5 de octubre de 1668, 7 de junio de 1689 y 19 de mayo de 1693.

12 Se recibió al bachiller José Pérez, “músico de voz contralto por su mucha suficiencia y destreza [...] y ser compositor y apto para el magisterio y saber algo de tecla”, ACCM, Actas de cabildo, sesión del 22 de junio de 1666.

porque la capilla no contaba con los medios para hacerlos adelantar en su formación o porque aquéllos aceptaban una mejor plaza en otra catedral. De esta manera, luego de cinco años, dejó la capilla de Valladolid el contratenor Agustín de Leyva para irse a México a proseguir sus estudios.¹³

Se tiene la impresión de que a partir de la segunda mitad del siglo xvii, el repliegue y arraigo, notorios en otros aspectos de la catedral, caracterizaron también la capilla de música. A pesar de las dificultades expuestas, se formó una tradición local cuya calidad artística deberán evaluar los musicólogos. Aquí sólo nos basta constatar su historicidad.

Durante algunas décadas, se contrató a maestros de capilla locales sin que mediara convocatoria al concurso que hacía concurrir a músicos del reino.¹⁴ Consecuentemente, los contactos con otras catedrales fueron más bien indirectos. Consistían en la contratación eventual de músicos procedentes de Guadalajara, en la recomendación fortuita —por parte del maestro de México— de algún candidato para ocupar el mismo cargo o en el enriquecimiento del repertorio por parte de alguna capilla prestigiosa, como la de las Descalzas Reales de Madrid.¹⁵

La capilla de música de Valladolid tuvo, pues, que echar mano de sus propias posibilidades. La cadena consistente en transmitir y preservar el patrimonio musical, es decir la tradición, se orientó hacia la consolidación de

una escuela local. Esta última debe entenderse en términos bastante amplios. Uno de sus rasgos era la “escoleta” propiamente dicha, donde se formaba al personal oriundo de Valladolid y hasta de la diócesis.¹⁶ Otro más consistía en la administración del repertorio en tres áreas de actividad: primeramente, la composición frecuente de piezas cortas tales como los villancicos o “chanzonetas”. En seguida estaba el ejercicio de transcripción de obras como misas, misereres, motetes o himnos en vista del mal estado de los libros. Había, por fin, que inventariar por géneros y renovar y adquirir obras según los lineamientos del culto romano y de sus modelos castellanos más prestigiados.¹⁷

Uno más de los rasgos de la escuela local era, como en la contaduría, la transmisión del oficio de padres a hijos o de tutores a entenados. En 1667, el maestro de capilla Antonio de Mora pidió aumento de salario para su hijo José, cornetista, en atención a la “suficiencia con que se halla en dicho instrumento”. Cinco años más tarde, este último era ya profesor propietario en la escoleta de canto.¹⁸ El entrenamiento familiar se combinaba con la frecuentación de la “escoleta” y así se echaban las bases de la formación. Más tarde, cuando el nuevo músico estaba en condiciones de interpretar, lo hacía en los oficios de aprendiz y de asistente. Así, del entrenamiento familiar y escolar estricto se pasaba a un primer nivel de interpretación musical no remunerada durante las funciones religiosas. Era sólo al cabo de algunos años cuando se daba la contratación formal de los músicos educados en la iglesia.

13 ACCM, sesión capitular del 19 de mayo de 1673. Cfr. Lucero Enríquez y Raúl H. Torres Medina, “Música y músicos en las actas del cabildo de la catedral de México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM*, núm. 79, vol. XXIII, 2001, pp. 179-206. Otro ejemplo: por recomendación especial del obispo Ortega y Montañés, se contrató a José Moreno Matajudíos, cachupín [sic], “por saber mucho de música y ser muy buen tenor”. Sin embargo, a los diez meses se fue a Guadalajara. Lo mismo hizo Martín Casillas, quien se formó y sirvió en Valladolid durante años. No dejó de lamentarlo el cabildo con cierta ironía: “en Guadalajara le hacían conveniencia...”, sesiones del 17 de diciembre de 1689 y 12 de septiembre de 1690.

14 Así, por ejemplo, a la muerte del maestro Antonio de Mora, se decidió nombrar por sucesor a Alonso de Vargas, músico y compositor de la propia capilla de Valladolid, ACCM, Actas de cabildo, sesión del 16 de marzo de 1675.

15 El cantor Agustín de Leyva procedía al parecer de Guadalajara, así como Juan de Mansilla y Benavides, quien en 1690 llegó a Valladolid en calidad de organista, ACCM, Actas de cabildo, sesiones del 5 de octubre de 1668 y 16 de enero de 1691, respectivamente; el maestro de capilla de México recomendó a don Jerónimo de Quiroz para que hiciera oposición en Valladolid para el mismo puesto, sesión del 14 de abril de 1671; el maestro de capilla de las Descalzas Reales de Madrid ofreció “nueve cuerpos de libros de canto”, sesión del 5 de diciembre de 1634.

16 “Antonio de Medina, vecino natural de Guanajuato, pidió ser admitido en la escoleta para aprender canto con una limosna para su sustento por ser tan pobre. Se decretó acuda a la escoleta para que se le examinase la voz”, ACCM, Actas de cabildo, sesión del 5 de abril de 1689.

17 El maestro ya mencionado, fray José Benítez, se preocupó por enriquecer el repertorio de la catedral de Valladolid. En el inventario de libros de coro recientemente publicado aparece un gradual procedente del convento de la Merced de la propia Valladolid. Es muy probable que el propio Benítez lo haya obsequiado. Otro fraile mercedario, fray Antonio de Castro, aderezó los libros de la iglesia catedral en aquel convento el año de 1688. Cfr. Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, op. cit., p. 10.

18 ACCM, Actas de cabildo, sesiones del 17 de junio de 1667 y del 5 de febrero de 1672. El 20 de agosto de 1680, se vio petición de la mujer de don Juan Sánchez, “organista que fue de esta iglesia”, para que se provea la plaza en un hijo suyo. Se le respondió que acuda al concurso como candidato, sesión de la misma fecha. El deán, duque de Estrada, dijo que en esta ciudad y en casa del músico Martín Casillas “estaba un niño de Pátzcuaro de excelentísima voz que daba esperanzas de ser músico consumado”. El cabildo le asignó para su sustento 1 peso a la semana, sesión del 15 de febrero de 1685.

Una vez dentro de la capilla, se daba la posibilidad del ascenso profesional. El caso de Diego Xuárez lo confirma. Había aprendido a tocar órgano y bajón en la catedral. En 1676, servía en ella como aprendiz sin recibir estipendio alguno. Tras varias súplicas, consiguió en 1684 que el cabildo le asignara 200 pesos como bajonero y que supliera al organista. Dos años más tarde, proseguía sus estudios de órgano y el cabildo le financió la compra de un teclado o monacordio en calidad de asistente de ese instrumento. Al cabo de varias décadas, en 1690 la iglesia de Valladolid decidió poner a concurso la plaza de maestro de capilla. Concurrieron tres candidatos locales, entre ellos el propio Diego Xuárez. De fuera, acudieron Manuel de Pereira, quien se presentó bien recomendado por los maestros de México y de Puebla, y Juan de Mansilla, vecino de Guadalajara. Les examinó el experimentado sochantre fray José Benítez y obtuvo el primer lugar Diego Xuárez, quien fue nombrado maestro de capilla el 2 de enero de 1691. Su trayectoria de casi 25 años de formación y desempeño habla casi por sí sola de la existencia de una escuela local de música en Valladolid de Michoacán.¹⁹



A partir de la conclusión de la iglesia catedral definitiva que hoy admiramos en Morelia (1745), se inicia una tercera etapa. Las formas de culto, la beneficencia, las expresiones artísticas y un régimen de organización de numerosos grupos sociales en la ciudad, bajo los auspicios del clero catedralicio, experimentaron un florecimiento a partir del segundo tercio del siglo XVIII.

Antiguas fundaciones piadosas como las capellanías, los aniversarios y los patronatos de limosna, se habían transformado en cuerpos constituidos que

hoy llamaríamos instituciones. Por ejemplo, el aumento de las dotes dio lugar al engrandecimiento del convento de religiosas de Santa Catalina de Siena; las becas dispuestas en las capellanías permitieron dotar al antiguo Colegio de San Nicolás con nuevos edificios; un incremento en los patronatos de limosna dio lugar a la ampliación de la alhóndiga y, gracias al alza en la recaudación de los diezmos, se erigió el espléndido seminario de San Pedro Apóstol.

La capilla de música de la catedral no fue ajena a esta dinámica. En Valladolid, la fundación de un seminario diocesano fue tardía a causa de la existencia del Colegio de San Nicolás. Esta situación condicionó en parte la historia de la capilla catedralicia, ya que los colegiales de aquél aseguraban desde antiguo la asistencia durante los oficios. Pero las reformas introducidas en el colegio obligaron al cabildo a suspender esta costumbre a partir de 1712. En adelante, el servicio de los colegiales se limitó a las ceremonias de mayor envergadura. Consecuentemente, la capilla se vio precisada a reforzar en la escoleta la formación de los infantes de coro, a imagen del colegio formalmente erigido a ese propósito en la catedral de México.

Una reforma general en 1750 y 1751 tendió a elevar la calidad y urgió a los músicos a enseñar instrumentos a los monaguillos. Sin embargo, se vio en la fundación de una escuela de infantes el instrumento idóneo de dicha reforma a mediano y a largo plazos. Mientras ese momento llegaba, fue el canónigo José Díaz y Paredes, superintendente de música del cabildo, quien se encargó de su educación.²⁰ La vocación pedagógica del obispo Pedro Anselmo Sánchez de Tagle no se limitó a erigir el seminario de San Pedro Apóstol. Desde octubre de 1762, encargó al capitular Jerónimo López Llergo la fundación de la casa de infantes en que se formarían desde temprana edad los futuros capellanes y músicos de la capilla. A este efecto, se habilitó la casa del canónigo difunto Diego de Castro y Astete.²¹

19 Bajo el magisterio de Xuárez, se efectuó una minuciosa labor de transcripción y encuadernación general de los libros de coro. Se impulsó a Luis de Acevedo, otro músico local, en la composición de misas. Corrió asimismo bajo su responsabilidad la reparación de los dos órganos, chico y grande. Por último, con la ayuda del sochantre fray José Benítez, Acevedo consolidó en la capilla la "música en verso cantada al órgano", ACCM, Actas de cabildo, sesiones del 7 de enero de 1693, 18 de abril de 1698, 22 de mayo y 8 de junio de 1700, respectivamente.

20 ACCM, Actas de cabildo, sesiones del 14 de noviembre de 1750 y del 27 de julio de 1751.

21 Cfr. Testamento, en Archivo de Notarías de Morelia, Protocolos, vol. 120, ff. 274v-296. Para conocer la fundación del Seminario y del Colegio de Infantes de Valladolid, véase Óscar Mazín, *Entre dos Majestades, el obispo y la iglesia del gran Michoacán ante las reformas borbónicas, 1758-1772*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1987, p. 117.

El 8 de enero de 1765, fueron dispuestas las reglas de gobierno de la nueva fundación. Se privilegió a colegiales pobres, sin recursos para estudios, con el fin de que asistieran a las horas cantadas del oficio en la catedral y aprendieran a tocar algún instrumento y también las primeras letras y la gramática. Dirigidos por un rector, su régimen interno sería semejante al de San Nicolás. Un despacho virreinal del 22 de diciembre de 1768 hizo de la Casa de Infantes una corporación más de las auspiciadas por la catedral: el Colegio de Infantes del Salvador y de los Santos Ángeles. Se autorizaba a los niños a vivir en comunidad y a vestir beca con las armas e insignias de la Iglesia. La importancia asignada a este colegio por el cabildo hizo que a él se trasladase a vivir el maestro de capilla desde 1770.

La segunda mitad del siglo XVIII fue propicia al desarrollo de conjuntos vocales y orquestales. En efecto, a partir de la llegada a México en los años de 1740 de músicos italianos como Mateo Tollis della Rocca y de Ignacio de Jerusalem, la orquesta y las voces se encaminaron hacia nuevas tendencias. Con este espíritu, la capilla de Valladolid fue considerablemente agrandada. En 1773, contaba ya con una orquesta de varias secciones y un total de veinticinco músicos encabezados por el maestro Carlos de Pera.²² La sección de música suelta, tanto manuscrita como impresa del archivo musical de la catedral de Valladolid-Morelia, privilegia tres músicos en orden de importancia: Antonio de Juanas, español, maestro de capilla de México entre 1791 y 1814; el italiano Ignacio de Jerusalem, maestro de capilla de México entre 1750 y 1769, y José Mariano Elízaga, un músico de origen mexicano cuyos años de madurez transcurrieron en Morelia, la antigua Valladolid. En ésta fundó un conservatorio de música hacia 1840.²³



22 Cfr. Mazín, *Entre dos majestades...*, *op. cit.*, apéndice XII, "Plan general de la capilla catedralicia, 1773", p. 296.

23 Cfr. *Inventario del archivo musical de la iglesia catedral de Morelia*, Morelia, 2000, en prensa.

Nuestras conclusiones deben atenerse a los trabajos de los musicólogos. Al seguir la trayectoria individual de los artistas en varias catedrales, ellos nos permiten destacar ciertos rasgos comunes a las capillas de música de la Nueva España que resultan sumamente útiles para evaluar la situación en Valladolid.

De manera general, debe decirse que las tendencias de la capilla de Valladolid no le son exclusivas. Dondequiera hubo músicos cuya formación comenzó desde la infancia en la escoleta de una catedral.²⁴ Destaquemos en seguida que si el paso de algunos músicos de la capilla a las filas de los cabildos catedrales no constituyó una regla, no se limitó a una sola catedral. Juan Gutiérrez de Padilla, acaso el más grande músico de Puebla, pasó en 1655 a ser racionero del cabildo angelopolitano. Lo mismo sucedió con el maestro de capilla de México Francisco López Capillas, quien obtuvo una canonjía de esa misma iglesia en 1673.²⁵

Por lo que hace al intercambio de música y de músicos entre las catedrales de la Nueva España, no es posible decir aún sino poca cosa. La circulación de individuos se produjo de manera más clara entre las dos catedrales más importantes del reino, la de México y la de Puebla de los Ángeles. Por lo demás, fueron las obras producidas en esas dos iglesias las que más se difundieron, y de hecho se las halla actualmente en los archivos de otras catedrales. Oaxaca parece haber gozado de cierta preferencia a pesar de su cortedad, mientras que las menciones de Guadalajara, aunque sobre todo de Valladolid, son escasas. En todo caso, México ejerció la más fuerte atracción como centro prestigioso para la formación musical, así como para los contactos con sujetos procedentes de otras iglesias.

24 Los músicos siguientes, entre los más notables del imperio español, comenzaron su formación como infantes de coro: Hernando Franco y Lázaro del Álamo (futuros maestros de capilla de México) en Segovia hacia 1542; Tomás Luis de Victoria en Ávila entre 1550 y 1558; Francisco López Capillas y Manuel de Zumaya (futuros maestros también de México) en la misma catedral de México, el primero hacia 1625 y el segundo hacia 1694; finalmente, Mariano Elízaga (futuro maestro de capilla en Valladolid-Morelia) en México hacia 1793. Cfr. Alice Ray Catalyne y John Koegel, "López Capillas, Francisco", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2a ed., vol. 15, pp. 177-178; Stevenson, "The First New World Composers...", *op. cit.*; Jesús Estrada, *Música y músicos de la época colonial*, México, SEP 70's, 1973.

25 Cfr. Catalyne y Koegel, *op. cit.*; John Koegel, "Gutiérrez de Padilla, Juan", en *ibid.*, vol. 18, pp. 873-875.

Se impone una última consideración y tiene que ver con el menor número de referencias sobre los músicos de Valladolid en los escritos de los musicólogos.²⁶ No pareciera que esa sede diocesana, tercera en importancia entre las catedrales de Indias, no hubiese alcanzado un nivel aceptable de calidad musical. Entonces, ¿a qué hay que atribuir esta situación? En fecha reciente, se ha publicado un catálogo de libros de coro de Valladolid-Morelia y se prepara un inventario de los cartapacios con obras manuscritas e impresas de la misma iglesia. En principio, no se halla en esos trabajos ninguna referencia a obras compuestas por maestros locales y, no obstante, algunas se encuentran ya enumeradas en un inventario de 1632.²⁷ En espera de que los expertos puedan atribuir las obras de los libros de coro, ¿habrá acaso que concluir que la música de los maestros locales fue destruida o sustraída de los archivos catedralicios? ¿Se halla quizás refundida en algún otro fondo? Sea lo que fuere, nuevas vías están hoy abiertas. Y en una época como la nuestra, en que la música de las catedrales de Hispanoamérica tiene un lugar privilegiado en el gusto, hay que esperar que esas vías inciten más y más a la investigación.

26 De todos los músicos de la capilla de Valladolid aquí mencionados, no se hallan referencias en trabajos de musicólogos sino de tres de ellos: primeramente, de Agustín de Leyva, quien en 1679 se presentó al concurso de maestro de capilla convocado por el cabildo catedral de Puebla, si bien fue vencido por Antonio de Salazar, que obtuvo el puesto. Cfr. "Sor Juana's México City Musical Coadjutors", en *Inter-American Music Review* (Robert Stevenson, ed.), núm. 1, vol. xv, invierno de 1995-primavera de 1996. Cfr. Enríquez y Torres Medina, "Música y músicos...", *op. cit.* El segundo músico es el maestro de capilla de Valladolid José Gabino Leal, quien se presentó en la catedral de México al concurso de maestro de capilla de 1741 convocado por el cabildo. Pero ni él ni los otros candidatos pudieron alcanzar el nivel musical de Manuel de Zumaya, quien habría dejado el maestrazgo de capilla en México para ir a instalarse en Oaxaca en compañía de su protector, el obispo Tomás Montañón, ex canónigo, por cierto, de Valladolid de Michoacán. Cfr. "Mexican Baroque Polyphony in Foreign Archives", en *Inter-American Music Review*, vol. ix, núm. 1, otoño-invierno de 1987, pp. 55-64. Del tercer músico, Mariano Elízaga, se hace amplia referencia en aquellas historias de la música en México que se ocupan del siglo xix, dada la importancia y talento de ese compositor, pianista, maestro y difusor. Cfr. Jesús C. Romero, *José Mariano Elízaga, fundador del primer conservatorio en América*, México, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934; Ricardo Miranda, "Haydn en Morelia: José Mariano Elízaga", en *Revista musical chilena*, vol. 52, núm. 190, julio de 1998, pp. 55-63.

27 Cfr. Kelsey, *Inventario de los libros de coro...*, *op. cit.*, cit. en la nota 9 de este artículo, así como el *Inventario del archivo de música de la iglesia catedral de Morelia*, Morelia, 2000, en prensa, cit. en la nota 22. Recordemos que en la *Memoria de los libros...*, doc. cit. en la nota 8 de este trabajo, es decir el inventario de 1632, se menciona un libro de pasiones del canónigo de Valladolid Frutos del Castillo.

Musicat

Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente

