



Universidad Veracruzana
Facultad de Antropología
Región Xalapa

Licenciatura en Antropología Histórica

Deles tono el bajón

Espacio y condiciones en el uso del bajón en la catedral de Guadalajara (1721-1815)

Tesis para acreditar la Experiencia recepcional

Martín Orlando Domínguez Rascón

Director:
José Francisco Javier Kuri Camacho

Junio de 2023

“Lis de Veracruz: Arte, Ciencia, Luz”



Universidad Veracruzana

Facultad de Antropología

Región Xalapa

Licenciatura en Antropología Histórica

Deles tono el bajón. Espacio y condiciones en el uso del bajón en la catedral de Guadalajara (1721-1815)

Tesis para acreditar la Experiencia Recepcional

Martín Orlando Domínguez Rascón

Director:

José Francisco Javier Kuri Camacho

Titular de la Experiencia Recepcional:

Eduardo Ponce Alonso

Tercer Lector de Trabajo Recepcional

León Alfonso Colorado Hernández

Agradecimientos

A un sentido que más que a mi persona se debe a mis padres, a su empeño por habitar los mismos adobes, por conservar legajos envueltos en pañales, por recordar en una tierra tan habituada al olvido.

Al par de nostálgicas empedernidas que son mis hermanas (como no iban a serlo si crecieron en esas casas) por allanar tantos terrenos, por sus libros y lecciones de solfeo, por compartir la misma tos, por sus intercesiones para concretar este delirio transeúnte que ya asentado, cierra uno de sus ciclos.

A quienes recibieron a este extraño, soportaron sus sesgos y rompimientos. A los partícipes del compadrazgo bibliográfico, conversaciones de pasillo y de madrugadas. A las personas que me han alegrado con su existencia, a quienes compartieron la búsqueda de cascadas, templos y campos de esta tierra que, aunque extraña, ha comenzado a reconocerse con una familiaridad reconfortante.

A aquellos que dieron una fracción de su tiempo de vida para formarme en aulas y videollamadas. A los archivistas que abrieron las cajas de sus catálogos y a los que hicieron posible las visitas a aquel pequeño cuarto con tapanco tras el altar mayor de la catedral, sin ellos esta investigación no hubiera sido posible.

En estas páginas solo veo una junta de deudas acumuladas. Este trabajo es más suyo que mío.

*Oíd los repiques
veréis como dan:
¡Tan, tan, talán, tan!
Oíd el clarín:
¡Tin, tin, tilín, tin!*

*Mejor, suena la trompeta,
el sacabuche y corneta,
el órgano y el bajón.
¡Jesús, y que
confusión!*

*Con los repiques que dan,
templar no puedo el violín.
¡Tan, tan, talán tan, tan!*

¡Tin, tin, tilín, tin!
*Porque el rumor se escuche,
retumbe la trompeta,
gorjee la corneta,
y ayude el sacabuche;
una con otra luce,
voces que entrando van:*

*¡Tan, talán, tan!
Rechine la marina
trompa, con el violón
deles tono el bajón
y el eco que refina
la cítara, que trina
apostando al violín:*

¡Tin, tin, tilín, tin!

Sor Juana Inés de la Cruz
Villancicos de San Pedro Apóstol cantados en la catedral de México en 1691. Tercero
nocturno: Villancico VII.

Índice

Introducción.....	2
Planteamiento del problema de investigación.....	2
Justificación de la investigación.....	4
Preguntas de investigación.....	9
Objetivo general.....	10
Objetivos particulares.....	10
Hipótesis.....	11
Estado de la cuestión o aproximación conceptual.....	12
Capítulo 1. ¿Cómo puedo saber lo que voy a decir?.....	20
1.1 Prefacio y nociones iniciales.....	20
1.2 Hacia una antropología histórica de la música.....	24
1.3 Breve historia de los problemas de la investigación.....	33
Capítulo 2. Entorno del bajón en la catedral de Guadalajara.....	39
2.1 Guadalajara: ciudad, catedral y capilla musical.....	39
2.2 La música y el bajón en el cristianismo de Guadalajara.....	57
2.3 La catedral de Guadalajara como espacio sonoro.....	76
Capítulo 3. Uso del bajón en la capilla musical de la catedral de Guadalajara.....	84
3.1 Músicos catedralicios: instrumentos, castas y posición social.....	84
3.2 Los bajoneros de la catedral entre 1721 y 1815.....	103
Capítulo 4. El bajón de la capilla de Guadalajara en el panorama novohispano.....	129
4.1 La geografía novohispana en la música de la catedral de Guadalajara.....	129
4.2 El bajón, el fagot y las reformas borbónicas.....	140
Capítulo 5. El bajón en la música de la catedral de Guadalajara entre 1721 y 1815.....	146
5.1 La música de la catedral de Guadalajara en la primera mitad del siglo XVIII.....	146
5.2 La prolongación del bajo cifrado en Guadalajara durante la segunda mitad del siglo XVIII.....	157
5.3 El debate del bajón y el fagot en la música de la catedral de Guadalajara.....	167
Conclusiones.....	181
Archivos.....	192
Bibliografía.....	192

Introducción

Planteamiento del problema de investigación

La historia de la música en el actual territorio mexicano es un entramado sumamente extenso, demarcado por una coyuntura: se reconoce que el tronco fue reformado distintivamente, superponiendo prácticas y nociones que se miden a partir del contacto con los pobladores del otro lado del atlántico. Tras múltiples campañas de tala e injerto cimentadas sobre el juicio cristiano que filtraba verticalmente al grueso de la reordenada población se cimentó el permeo, camuflaje y transformación de varias ramas preexistentes, desde donde es posible detectar la trascendencia de un ideal que separó de tajo la visión del mundo y de la vida diaria en dos categorías, resultando en el establecimiento de la música profana y de la música sacra.

Sin embargo, la división tajante de la actividad musical de los asentamientos novohispanos se presenta como un ideal poco asequible en la práctica dado el amplio espectro de transgresiones, negociaciones y sincretismos que norman el acomodo del panorama musical del virreinato. No obstante, aunque este modelo de pensamiento no llegó a mantener completamente una separación práctica, sí logró establecer un marco mental, desde donde partían las directrices con las que se dirigían cantos y músicas.

Como resultado de este acomodo, la música sacra fue impulsada dentro de las nuevas instituciones religiosas, las cuales demandaban el establecimiento de agrupaciones encargadas de dotar al culto de sonoridad. De esta manera, las llamadas “capillas musicales” florecieron como parte de conventos, parroquias, misiones y catedrales, donde además se crearon y conservaron partituras, actas, testimonios e indicaciones que facilitan el estudio de la actividad musical que albergaron.

Aunque los frutos fácilmente reconocibles de este proceso son las piezas conservadas y la fama de algunos compositores, gran parte del organismo se conforma por dinámicas sonoras y sociales poco problematizadas y abordadas; Mientras la canasta de investigación acumula cosechas de biografías, conciertos y compendios, hay poca atención en la curiosa forma del árbol y aún más preocupante, en cómo llegó a presentarse en ese estado.

El reconocimiento de estas ramas formadoras no siempre es sencillo, ya que la naturaleza de su trazado las ha exiliado de los registros dedicados a las grandes campañas y ambiciones políticas, e incluso de los documentos netamente musicales. Los indicios de la música pasada se presentan detrás de la naturaleza inaprensible del lenguaje menos “escrito”

que la humanidad ha concebido, la conceptualización no figurativa y su enlazamiento con el acto sincrónico (Solares, 2018, p.15), pareciendo que las dimensiones de la producción sonora del pasado que no encontraron lugar en los salvavidas de la notación musical se escabullen del estudio de la música histórica.

Gran parte de la historia de la música (por lo menos novohispana) aún no se encuentra en las gacetas ni en los anaqueles, sino que aparece para quien está dispuesto a buscarlos o bien para aquellos afortunados que encuentran algún indicio casi por casualidad. Pinturas, actas, versos y manuscritos son vinculables con la música que a fin de cuentas resonó sobre el suelo y bajo las bóvedas que habitamos y transitamos en la actualidad. Ante este panorama, durante las últimas décadas han surgido varias iniciativas, cada vez más estables, que buscan escapar de la mera curiosidad que generan estos encuentros para valorarlos en su calidad de registros merecedores de un estudio formal, relacionando a la actividad musical con nuevas perspectivas y metodologías:

Para la época virreinal, diversos investigadores se han dedicado al estudio del oficio de músico y de su práctica desde diferentes áreas del conocimiento, como la historia, la musicología, la literatura, la etnomusicología y otras ramas de estudio, lo que se suma al corpus bibliográfico existente hasta ahora en nuestro país (Torres, 2016, p. 7).

Como comprueba el número creciente de investigaciones, publicaciones y coloquios que abordan este ámbito, en los últimos años ha habido un notable aumento en el estudio de la música novohispana en México, lo cual ha sido impulsado por varios factores. En primer lugar, ha habido un renovado interés en la historia y la cultura del México virreinal, así como por explorar y rescatar el patrimonio musical que fue poco visibilizado durante mucho tiempo. Además, se vincula con una creciente valoración de la diversidad cultural como incentivo para comprender a los fenómenos musicales de este periodo, dado que su estudio y preservación contribuyen a un mayor entendimiento de la conformación social y cultural de las regiones y espacios que habitamos en la actualidad.

Al acercarse a los diversos testimonios que dan razón de la música novohispana, es posible reconocer el estado de un “conocimiento por huellas”, tratable a partir de una síntesis entre la subjetividad de los distintos testimonios directos y el carácter simbólico del testimonio no escrito de la música. De esta manera, al trazar un estudio desde una perspectiva histórico-antropológica parece posible reconstruir el trazado de las ramas de este sistema u organismo desde sus rectas y curvas, las cuales apuntan a aquellas fuerzas que lo moldearon.

Como primer punto, es necesario señalar que independientemente del tipo de fuerzas que se detecten, estas actúan con el paso de los años mientras el crecimiento del organismo continúa, por lo que la comprensión sobre el tiempo es fundamental. Posteriormente, tras reconocer la imposibilidad de abarcar la totalidad del ramaje, es preciso definir un enfoque que permita ver con profundidad el desarrollo de una sección, esperando que esta resulte significativa para la comprensión del organismo. En este caso, se propone al espacio como unidad común para la medición de la forma definida con el paso del tiempo. Así mismo, se plantea la visión desde un fruto a manera de punto topográfico, con tal de orientar las coyunturas visualizadas desde un anclaje común.

A partir de estos elementos se propone el presente estudio, dedicado al bajón (punto) en la catedral de Guadalajara (unidad) entre 1721 y 1815 (tiempo) con el fin de comprender el movimiento histórico de la música como producto de la acción humana, los acontecimientos, las estructuras histórico sociales y culturales volcadas sobre el espacio y el tiempo. Se espera que la presente investigación pueda sumarse a los anaqueles del ámbito musical estudiado, distinguiéndose por una visión emanada de la Antropología Histórica. El conjunto de estas páginas presenta un intento explícito de comprender a la música desde el colectivo y al músico desde su humanidad, con sus enfermedades y ocasionales ausencias a los ensayos y conciertos.

Justificación de la investigación

El periodo novohispano enmarca un espacio complejo cuyos abundantes extensos han sido definidos por las conquistas y genocidios, por la colonización, la evangelización y el misticismo. Ahora bien, entre la historia vertiginosa de las ordenanzas, avanzadas y pestes, aparecen procesos más sutiles, de duración prolongada y cuyas repercusiones no obstante parecen sobrevivir de manera latente. Dentro de este espectro es posible incluir el trazado de las ciudades, la construcción de caminos, la introducción de cultivos y la generación de equilibrios agrícolas regionales, agregando además la factura de herramientas, construcciones, imágenes y por qué no, sonoridades.

Tal es el caso de la catedral de Guadalajara, sede del obispado de Nueva Galicia y entre cuyos apartados encontramos el mantenimiento de una de las capillas musicales más importantes de toda la Nueva España, en la que se desempeñaron cantores e instrumentistas, algunos dedicados al uso del bajón y denominados como bajoneros.

Los bajoneros encontraron en la ciudad de Guadalajara un entorno social en el cual desarrollarse y en la capilla de la catedral un modo de subsistencia, convirtiéndose en actores de la trama que implicaba tal agrupación. El presente estudio se planteó desde las ambigüedades de estos breves trazos descriptivos, reconociendo un espacio físico limitado al acontecer histórico, pero que presentó la oportunidad de enmarcar un espacio social. En este sentido, como punto de partida pareció oportuno situar a la práctica musical como parte de este espacio concreto, proponiéndose en sintonía con el seminario de Espacio Social y Geografía Histórica impartido dentro de la Licenciatura en Antropología Histórica de la Universidad Veracruzana.

Por lo tanto, resultó necesario definir la injerencia de los factores interiorizados y objetivados en los cuales se inserta la catedral, ordenando las interacciones entre individuos, tendencias y asentamientos, así como la definición y profundidad de la sacralidad de la música. Es decir, estructuras definidas por la organización social, la negociación de mentalidades y su objetivación en representaciones como parte de procesos amplios de duración prolongada.

Dado que esta estructuración generada por el uso social del espacio catedralicio podía dar cuenta de cómo los actores definían su tiempo y espacio físico “es decir, su comportamiento de acuerdo con su lugar en el espacio social” (Kuri, 2021, p. 52), se dio la oportunidad de comprender el salario, la necesidad y por lo tanto la función de los bajoneros, sin limitar su papel a la mera ejecución de una línea musical. En este sentido, con tal de entender la posición del bajón desde sus músicos, fue necesario definir el estado musical, social y económico, así como las trayectorias y procesos educativos conjugados en el uso del bajón como método de subsistencia que dio aliento a los instrumentistas que recíprocamente vincularon sus vidas con el desarrollo del instrumento.

Por su parte, ya que “el espacio implica una serie de coexistencias explicadas desde diferentes perspectivas” (Ramírez y López, 2015, p. 18) fue necesario analizar el tránsito del bajón dentro del recinto catedralicio desde una perspectiva comparativa, relacionando la articulación local y regional de los cambios culturales, materiales y musicales del periodo de estudio implicados en el marco social de la catedral “compuesto de permanencias y cambios, realidades y percepciones, proyectos y fracasos” (Gonzalvo, 2014, pp. 11-12).

De manera particular, el estudio de la música en relación al espacio de la catedral de Guadalajara refiere a un entorno de actividad musical intensa, mas no uno de los más

estudiados en el marco de la música virreinal. La catedral de Guadalajara, así como el norte y occidente del virreinato, se suman a una lista de entornos y regiones poco trabajadas en términos musicales y que palidecen frente a la bibliografía que se engloba alrededor de ciudades como México, Puebla y Oaxaca.

Por lo tanto, se consideró que el estudio de la actividad musical de la catedral de Guadalajara desde una perspectiva antropológica presentaba la oportunidad de abonar a la comprensión de los sistemas de ordenamiento mental y de reproducción cultural que moldearon el devenir musical de este espacio, contribuyendo al conocimiento cada vez más integral que se construye en torno a la música novohispana, desde las misiones, los conventos, las catedrales y los escenarios profanos.

Además de abonar en la resolución del rezago existente, el estudio de la música en la catedral de Guadalajara resultó especialmente provechoso debido a que esta institución se adaptó a tiempos de penuria, así como a numerosas crisis educativas agravadas por la muerte de los músicos activos. Sin embargo, también disfrutó de años de bonanza, épocas en las que la capilla fue impulsada por el empuje económico, procurando el empleo de músicos cuyos salarios dan fe de su valía como instrumentistas y cantores. En conjunto, estos acomodos permitieron un acercamiento profundo hacia las lógicas internas de la catedral, negociando las adecuaciones ante los empujes y aprovechando los favores otorgados por la riqueza eclesiástica.

Así mismo, el trabajo propuesto a lo largo de estas páginas representa el primer ciclo de estudio dedicado enteramente a la práctica y condicionamiento del bajón en territorio novohispano. Tras la alineación de este punto de partida, se generó una propuesta de estudio a partir de enfoques antropológicos, el análisis musical y el estudio de un proceso histórico. Como resultado, se estableció una relación que cuestiona íntimamente el entendimiento de las divisiones disciplinares y que busca abonar en la construcción del conocimiento, mediante el señalamiento de alternativas para solucionar varias problemáticas metodológicas y epistemológicas.

Por una parte, la investigación toma como punto de partida la investigación musical, ámbito muchas veces observado desde un posicionamiento hegemónico, con una perspectiva enfocada a la concepción de una alta cultura y cuyos modelos explicativos comúnmente aluden al elitismo, aunque este se maquille en otros términos como la “minoría activa” propuesta por Durán (Solares, 2018, p.15). Indudablemente la actividad musical se inserta en

sistemas complejos, mientras que sus expresiones más afamadas representan auténticos acontecimientos remarcables, más su significación cualitativa no remite únicamente a las clases altas o musicalmente educadas.

Las “grandes” expresiones musicales que son conceptualizadas (y muchas veces dimensionadas de manera exótica) por la musicología e incluso por la antropología de la música logran ser vistas como tal por romper con la cotidianidad, sin reconocer que irremediamente son sustentadas por esta. Por ejemplo, el acontecimiento extraordinario que encierra la invención de la ópera italiana fue sustentado con el terriblemente ordinario enriquecimiento de la clase alta, mientras los espacios físicos permanecían antes y después de la práctica musical: las iglesias y los teatros formaban parte de la trama y significación diaria de las poblaciones, no solo por la actividad aislada de una “minoría activa”.

El ámbito de estudio histórico implica el contacto entre la naturaleza subjetiva de los enfoques y la inherente inestabilidad que conlleva la reconstrucción de un fenómeno pasado. En este marco, la historia de la música se ha mostrado temerosa de aceptar sus limitaciones, encontrando su salvavidas en la figura y entorno inmediato de algún caudillo musical, interpretándolos como un cúmulo de condiciones biográficamente accesibles, de carácter aparentemente autocontenido y que parecen dar un sentido de certidumbre que aleja de la enorme crisis que encierra a cualquier inspección histórica sobre un elemento tan fluctuante y de tan difícil registro como la práctica sonora.

El efecto colateral de este paradigma reside en el abandono del estudio amplio de los espectros musicales: la priorización del fruto sobre las ramas. Aunque en aumento constante, aun en nuestros días son escasas las obras enfocadas en algún espectro de la historia de la música que por lo menos reparen en mencionar a los instrumentistas que interpretaron las obras de los grandes compositores, son desconocidos también los flujos instrumentales, la datación precisa de las reformas tecnológicas de los instrumentos, por no mencionar la posición social o económica de dichos instrumentistas.

Pareciera que no hubo más instrumentistas en la historia que aquellos que dejaron de serlo, ya sea para componer o para alcanzar algún virtuoso foco de atención. Esta situación ya ha sido denunciada desde mediados del siglo XX (Silbermann, 1961, p. 40), ante la notoria indiferencia que presentaban los conservatorios ante las revoluciones del pensamiento histórico.

Sobre este panorama se consideró que la construcción del conocimiento desde las herramientas dadas por la Antropología Histórica planteaba una alternativa útil. Resulta evidente que, a partir del tema de estudio y su aproximación desde una antropología histórica apoyada en un análisis musical general, se pueda asumir que esta forma parte de una propuesta propia de la musicología o bien de su variante con prefijo “etno” “que aún es utilizada comúnmente para investigaciones de músicas no europeas” (Olley, 2016). Indudablemente, la construcción de conocimiento desde la antropología vinculada con la música recuerda a la unión entre la musicología y la etnología que conforma a la etnomusicología y aún desde el planteamiento de Alan Merriam, formulando un análisis de la música “en sí misma” con la antropología, aunque en palabras de Reynoso “no aparecen ni el análisis musical ni la teorización antropológica, circunstancia que nunca a nadie pareció importarle demasiado” (2006, p. 118).

Aunque el presente estudio se conforma por la colaboración entre música y Antropología Histórica, su elaboración me ha demostrado cómo las relaciones disciplinares pueden ser tan productivas como conflictivas; a lo largo del proceso de investigación la relación entre estas disciplinas fue negociada y moldeada al compás de la definición y comprensión del fenómeno. A fin de cuentas, resulta evidente la valorización dispar de los basamentos, pero se reconoce también que, aunque algunos hayan decrecido, la conformación del estado actual no hubiera sido posible sin el concurso que me condujo hasta este punto. De manera específica, el conocimiento musical resultó ser un utensilio vital para la recolección de datos, mas no necesariamente una herramienta de análisis completamente satisfactoria.

El resultado no ha sido una fusión entre música y antropología, sino una antropología histórica que aborda un tema particular: la actividad musical. El conjunto de esta propuesta será explorado con profundidad en el primer capítulo. Contrario a la priorización de aquellos elementos que pueden ser leídos sobre un atril, se sostiene que la música, a partir de su dimensión sonora, puede ser inspeccionada, pero nunca comprendida sin su dimensión social. En este sentido, para los fines de esta investigación se considera a el nivel específicamente musical como el conjunto de medios técnicos sobre los cuales se realiza la creación de una determinada obra, la cual es auspiciada, sostenida y significada esencialmente por su carácter social. Por estas razones, las piezas musicales no se interpretan como la culminación del proceso musical, sino como un elemento adscrito en el sistema complejo que encarnó la

actividad musical en la catedral de Guadalajara. Es decir, estas piezas (restos del complejo sistema de práctica musical) se comprenden como artefactos culturales concebidos como parte de una configuración específica, como fragmentos de un rompecabezas en donde está condensada la información.

Sobra decir que el presente texto no hubiera sido posible sin los distintos autores y disciplinas cuyos resultados fueron retomados: se reconoce que el cuestionamiento de posturas y teorizaciones fue inevitable, sin que esto desestime los avances que laboriosamente han sido logrados por todos los antecedentes recuperados en esta investigación. Me veo en la necesidad de reconocer la subjetividad de los enfoques disciplinares, de los autores que los representan, de mi persona y de la formación que he recibido. De la misma manera, resulta oportuno reconocer los encuentros personales, teóricos y de investigación que me acercaron al tema de estudio, los cuales se describen en el primer capítulo.

Como resultado de esto, la investigación que se presenta en estas líneas puede ser concebido como una antropología inclinada (a veces de manera preocupante) hacia la historia, en comunicación constante con una visión musical.

Se ha dicho que en el estudio del pasado solo se puede exigir que se agrupe a los hechos según un orden útil para su conocimiento (Bloch, 2020, p. 145) y he aquí un sincero intento de ello. Ante esta confianza se desarrolla el presente texto, construido con la integración de fuentes dispares de las que surgieron saberes misceláneos abordados desde perspectivas divergentes, bajo una clasificación ensayada y reformada incesantemente durante los últimos años y cuyo resultado, aunque representa el fin de un largo proceso, pareciera no ser un punto de llegada, sino otro de partida.

Preguntas de investigación

Con tal de ejercer la propuesta de acercamiento a la música desde el estudio del bajón como parte de la actividad de la catedral de Guadalajara, se formuló la problematización general: *¿Cuáles fueron las condiciones espaciales, religiosas, sociales, materiales y sonoras que determinaron el desarrollo particular del bajón en la capilla de la catedral de Guadalajara entre 1721 y 1815, así como la aparición del fagot?*

De esta interrogante principal se desglosaron algunas preguntas secundarias, tales como: *¿Cuáles fueron los pensamientos que justificaron la presencia del bajón en la capilla*

de la catedral de Guadalajara? ¿Quiénes fueron los bajoneros? ¿Cómo influyó la posición de Guadalajara en la práctica del bajón? ¿Cuál era el papel del bajón en la música de la catedral? ¿Cuál era el papel de los bajoneros en la catedral? ¿y en la sociedad tapatía? ¿Cómo se comprende a la música novohispana desde el uso del bajón de la catedral de Guadalajara? ¿Es posible comprender al bajón novohispano a partir de su uso en la capilla de la catedral de Guadalajara? ¿Por qué se conservó? ¿Por qué se dejó de usar?

Objetivo general

El objetivo general fue determinar cuáles eran las condiciones materiales, religiosas, sociales, espaciales y sonoras que condicionaron el desarrollo particular del bajón en la capilla de la catedral de Guadalajara entre 1712 y 1815 y su eventual desuso en favor del fagot, con la finalidad de comprender el abandono de estos instrumentos en la Nueva España, así como procesos particulares de música sacra generada en la provinciana capilla de la catedral de Guadalajara.

Objetivos particulares

1. Posicionar una alternativa para la concepción del aspecto histórico de la música desde su estructuración espacial y temporal, así como a su estudio desde el ámbito cotidiano como parte de una perspectiva histórico-antropológica.
2. Visibilizar el valor de la catedral de Guadalajara como contenedor de obras, instrumentos e intérpretes que forman parte de la historia de la música en el territorio mexicano, entre los cuales aparece la presencia del bajón y el desarrollo de los bajoneros.
3. Conocer la asociación directa de los individuos implicados en la práctica musical como agentes de producción, con el fin de articular una visión concreta mediante la localización de trayectorias e interconexiones de vida, entornos de enseñanza, posición social e incluso (tratándose de música novohispana) la ascendencia y origen étnico.
4. Analizar la construcción de las prácticas de producción musical con el fin de comprender las condiciones de ejecución, así como las características de producción sonora y articulación sociocultural del uso del bajón en la catedral de Guadalajara.

5. Posicionar el papel de los registros documentales y sonoros de la catedral de Guadalajara como medio de acercamiento y comprensión al panorama musical novohispano, revalorizando la construcción de conocimiento desde un punto en gran medida desatendido

Hipótesis

La hipótesis de esta investigación contempla que, al formar parte de un proceso de larga duración fomentado por las mentalidades relacionadas con la conceptualización teológica de los distintos aspectos musicales, la música contenida por la catedral de Guadalajara procuró y privilegió el desenvolvimiento particular de ciertos ámbitos sonoros con tal de asegurar el mantenimiento de la capilla como un elemento religioso.

A su vez, la posición concreta de este contexto debió depender del paradigma propio del obispado, así como de la sede obispal residente en la catedral, proceso que remite al espacio social y a las relaciones geográficas. Ante esta propuesta, el campo musical pudo abreviar tanto de las condiciones locales de la catedral, las características internas del obispado, así como de la relación con las otras capillas obiscales de Nueva España e incluso europeas. La acción conjunta de estas condiciones se materializaría en el espacio catedralicio posicionado como un escenario de práctica musical privilegiado, cuya actividad en términos prácticos solo pudo ser concebida a partir de una dinámica religiosa y comunicativa, la cual define al entorno catedralicio como un espacio de interacción con una dimensión social caracterizada por su producción sonora

Por otro lado, se presume que la formación, contratación y mantenimiento de los bajoneros presentes en la capilla musical fueron procesos sustentados por los encuadres mentales de su entorno, los cuales se cristalizaron en formas, direcciones, así como entornos de enseñanza y práctica que posicionaron a la actividad musical como una práctica cotidiana de la catedral y de la ciudad.

Además, se deduce que el uso específico del bajón entre 1721 y 1815 dependió en gran medida de la prolongación de ciertas características provenientes del periodo barroco, como el uso del bajo continuo y el estilo concertado.

Se prevé que el bajón en la capilla de la catedral de Guadalajara fue sometido a un proceso de declive propio de la transición sobre el siglo XVIII, mudanza probablemente motivada por la imitación de las tendencias europeas, carácter ciertamente euro-centrista de esta hipótesis, que obedece a las referencias histórico-musicales sobre las que se formula,

mismas que han privilegiado mayoritariamente el estudio del desarrollo musical del continente europeo.

Estado de la cuestión o aproximación conceptual

A continuación, se presenta una breve síntesis de las referencias y antecedentes que permitieron establecer las características del marco conceptual, así como del marco contextual enfocado específicamente en la presencia del bajón musical de la catedral de Guadalajara entre 1721 y 1815.

En primera instancia, el enfoque cultural fue definido a partir del concepto de “configuraciones culturales” propuesto por Alejandro Grimson (2011) y presentado como campos de posibilidad:

en cualquier espacio social hay representaciones, prácticas e instituciones posibles (aunque no sean mayoritarias); hay representaciones prácticas e instituciones imposibles y hay representaciones, prácticas e instituciones que llegan a ser hegemónicas (Grimson, 2011, p. 172).

Se optó por esta alternativa conceptual dadas las implicaciones de homogeneidad presentes en las nociones directas de “cultura” y que complicaban seriamente el acercamiento al fenómeno estudiado, ya que este presentaba un espacio formado por la interacción de elementos dispares enfrentados a la evolución constante sobre la segmentación temporal seleccionada. En respuesta, se pretende abordar el panorama espacial y diacrónico a partir de estas “configuraciones” formadas por la interrelación de los elementos del sistema, cuyo trazado implica el ejercicio de una trama simbólica, así como de un campo de interlocuciones, posibilitando la convivencia y los conflictos entre los actores involucrados en el espacio.

Por su parte, el espacio es concebido en relación a las posibilidades que plantean las configuraciones culturales y que parecen ser vinculables con la problematización del espacio social planteada por Henri Lefevre, quien habla del espacio habitado como aquel en el que se enfrentan las estrategias “y en lo concerniente a la estrategia todo es un asunto de espacio” (1974, p. 221). Al hablar de espacio irremediamente se refiere a un entorno palpable, perceptible a partir de los sentidos, más se entiende que este es apenas un lugar limitado a la acción. Sin embargo, se reconoce que la actividad humana teje un nivel de implicaciones que permite comprender a estos lugares como espacios con dimensión social, aludiendo al:

espacio subjetivo y mental, cargado de historia y tradiciones, el ámbito vital en el que las experiencias personales, los recuerdos familiares y las representaciones del propio mundo y de quienes conviven en

esa parte del mismo que les ha tocado compartir tienen una presencia tan real como el suelo que se pisa y las paredes que lo rodean (Gonzalvo, 2014, pp. 11-12).

De esta manera, aunque el lugar físico es formalmente neutral, el espacio social posibilita, sugiere o prohíbe el actuar humano.

Una vez definido el espacio social, es necesario esclarecer sus relaciones con el eje diacrónico y con el enfoque histórico. Por definición, se retoma la visión de Collinwood al establecer que la historia “es una forma especial de pensamiento” (1952, p. 16), que nutre un tipo de investigación definida por la forma en la que se plantean las preguntas que se quieren contestar. En este sentido, su caracterización puede problematizarse desde el reconocimiento que este tipo de investigación reside en “un esfuerzo encaminado a conocer mejor; por consiguiente, algo en movimiento” (Bloch, 1997, p. 47), posición que entiende al conocimiento histórico no como un proceso estable, sino como un ámbito fluctuante definido por un acomodo de subjetividades. Sin embargo, siguiendo las consideraciones de Edmundo O’Gorman, es el reconocimiento de este estado el que logra generar una visión “auténtica” del saber histórico:

El saber histórico no consistirá ya en una suma de hechos que, una vez “descubiertos”, se consideran definitivamente conocidos; consistirá ahora en una visión limitada, pero auténtica en cuanto que se funda en una serie de hechos significativos por sus relaciones con el presente y con nuestra vida (O’Gorman, 2007, p. 18).

Así mismo, se concibe en el periodo seleccionado a una sección temporal que “es por naturaleza, un continuo. También es cambio perpetuo” (Bloch, 1977, p. 58). La segmentación propuesta engloba gran parte del siglo XVIII e inicios del XIX, por lo tanto, refiere a un flujo temporal particular con una evolución propia, con sus cambios y continuos específicos. Con tal de comprender las reformas y permanencias aparece entonces la propuesta de larga duración planteada por Fernand Braudel, la cual permite comprender el devenir de un periodo mediante la comprensión de mentalidades particulares y que remiten a procesos de largo aliento dado que “también los encuadramientos mentales representan prisiones de larga duración” (Braudel, 1910, p. 7).

Por su parte, las mentalidades propias de la acepción sacra de la música novohispana pueden ser delimitadas en primera instancia por la división fundamental del pensamiento religioso entre lo sacro y profano que denuncia Durkheim en *Las formas elementales de la vida religiosa* (2017). También, resultan valiosos los apuntes respecto a la música sacra en varios autores cristianos, muchos de ellos reunidos de buena manera por Samuel Valdés en

su artículo *Música sacra (fuentes documentales)* (1990). Por otra parte, dentro de este flujo mental destaca el vínculo conceptual establecido a inicios de la edad media por Boecio en su obra *Sobre los fundamentos de la música* (2009), mientras que su acercamiento al estado de la música novohispana puede ser visualizado en *El pensamiento teórico musical* de la mano de Gianluca D'Agostino, quien participó en el cuarto volumen de *La Edad Media* coordinado por Umberto Eco (2011).

Con tal de acercarnos a la evolución mental del periodo novohispano resulta especialmente ilustrativa la exploración sobre *Las aporías fundamentales del periodo novohispano* de Virginia Aspe Armella (2002), punto a partir del cual es posible comprender el común divisor filosófico de varios procesos que convergen en lo que ha sido definido como un “eclecticismo” durante el siglo XVIII. Mientras que el panorama social, especialmente los apartados religiosos y étnicos pueden ser retomados desde la obra de David A. Brading *La Nueva España. Patria y religión* (2015). Por otra parte, la articulación del pensamiento europeo con la música novohispana puede ser rastreado desde el apartado teórico e iconográfico, tal como presentan Gisela von Wobeser y Abraham Villavicencio en su artículo sobre *La música celestial en el imaginario novohispano* (2011).

De manera específica, el ambiente tapatío en el periodo virreinal puede ser comparado desde diferentes perspectivas. Por ejemplo, aparecen las valiosas aportaciones de Thomas Calvo, sobre todo a partir de su libro *Poder, Religión y Sociedad en la Guadalajara del siglo XVII* (1992). Sobresale también la evolución espacial de la ciudad planteada por Águeda Jiménez Pelayo y otros en *El crecimiento urbano de Guadalajara* (1995), así como los *Testimonios de Guadalajara* coordinados por José Cornejo Franco (1942) y los *Apuntes para la historia de la iglesia de Guadalajara* de Ignacio Dávila Garibi (1963).

Ahora bien, antes de apuntalar la aproximación hacia la catedral de Guadalajara y su música, es necesario problematizar la relación del fenómeno musical con el panorama cultural. Como punto inicial, se recuperan las delimitaciones del fenómeno musical presentadas por Gilbert Durán y retomadas por Blanca Solares (2018), resultando en que “la música es un medio de expresión, o si se quiere un lenguaje que (...) presenta el rasgo fundamental de ser el menos “escrito” que hay” (p. 15) mientras que esta reside inevitablemente en la acción y su resultado escapa a la conceptualización. Siguiendo al mismo autor, la música no es figurativa en su gran mayoría y sin embargo tiene la capacidad de significar, planteando una paradoja entre la expresión y la conceptualización, ante lo cual

se define al mensaje musical no como un proceso con fin figurativo, sino como un proceso de interiorización psicomática.

En cuanto a las relaciones entre la música y el ámbito cultural, se retomaron varias propuestas que han sido comentadas por Carlos Reynoso (2006). En primera instancia aparece la ya clásica propuesta de Alam Merriam “hay que prestar atención a ciertas cuestiones institucionales, sociales, conceptuales o conductuales además del sonido mismo” (Reynoso, 2006, p. 117), es decir, procurando situar a la música en la cultura. Sin embargo, se consideró que además debía repararse en como la actividad musical termina por afectar en el sistema cultural en donde se inserta, reconocer al sonido como un elemento estructurado, pero también estructurante.

Irremediamente, esta posición remite a la corriente estructuralista. De manera particular, se retomó la propuesta de *habitus* generada por Bourdieu (2012) aunque adecuada para el análisis musical diacrónico (cuestión que se abordará en el primer capítulo). Además, fueron vitales las reflexiones sobre el ámbito religioso formuladas por Steven Feld, quien establece que, en conjunto, la estructura textual y musical “son representaciones en espejo del circuito simbólico construido por un mito” (Reynoso, 2006, p. 118).

En cuanto a las herramientas utilizadas para el análisis del movimiento musical detectado en el periodo de estudio, se retomaron algunos conceptos de la antropogeografía defendida por Ratzel y Fordenius, identificando en ellos una propuesta difusionista que retoma el concepto de los “ciclos culturales” y los “centros de influencia” como medida explicativa (Reynoso, 2006, p. 84), aunque en este ejercicio se intentará destilar a estos elementos conceptuales de su origen vinculado con las intenciones universalistas y demás problemáticas ideológicas.

Volviendo al caso de estudio, al plantear el panorama musical del periodo, puede iniciarse por la obra del pionero Gabriel Saldívar (1934), quien se ha convertido en un referente obligado que reivindicó la investigación histórico-musical del pasado prehispánico, así como del periodo virreinal. A partir de este punto la bibliografía se extiende, permitiendo destacar a diversos autores y autoras, tal es el caso de Lourdes Turrent, quien propuso la concepción de *La conquista musical de México* (1993) y que también logra hacer una profunda exploración del *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana de México, (durante) 1790-1810* (2013).

El campo de la música novohispana ha sido reforzado con el paso de los años, resaltando al inicio del nuevo milenio las distintas vertientes del proyecto Musicat de la UNAM, cuyo repositorio y coloquios han la discusión sobre el tema. Como parte de los coloquios es remarcable el valioso apunte que realizó Ana Carolina Ibarra (2006) quien aboga por “una historia social de las catedrales” fundamentada en la trascendencia del arte catedralicio como expresión de identidades particulares, así como la manutención de la catedral como punto de encuentro privilegiado entre la comunidad y la divinidad.

Con un espíritu similar se establece el Primer Coloquio del Seminario Permanente de Historia y Música en México “Música y catedral: nuevos enfoques, viejas temáticas”, el cual se celebró en 2009 dentro de las instalaciones de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) y que concluyó con la publicación conjunta de varios trabajos coordinados por Raúl H. Torres (2016) desde la valoración del intercambio entre disciplinas y la comprensión de los músicos novohispanos dentro y fuera de los escenarios sacros. En este compendio resalta el apartado “El Colegio de Infantes de la Catedral de Guadalajara: Una fundación tardía”, esta sección fue redactada por Cristóbal Durán Moncada, investigador con una amplia bibliografía y que será retomado en líneas próximas.

De manera específica, las condiciones musicales de la catedral de Guadalajara han sido abordadas por varias investigaciones, entre las que destacan *Los libros de coro en la catedral de Guadalajara* de Leopoldo Orendain (1960), se trata de un estudio dedicado al inventario y descripción de las encuadernaciones y ornamentos de los libros para la lectura del canto gregoriano localizadas en la catedral de Guadalajara. Aparece también *La música de la catedral de Guadalajara* de Gabriel Pareyón (1997) obra en la que se presenta un panorama general y en ocasiones ambiguo sobre la práctica musical que se ejerció en la catedral tapatía durante el periodo virreinal. Sin embargo, como ha señalado Aurelio Tello:

solo recientemente ha empezado a ser el acervo musical de esta catedral objeto de estudio, y ya se tienen datos históricos emanados de fuentes primarias, aunque aun no aflora en el repertorio que tras avatares de diverso orden ha podido conservarse (Tello, 2013, p. 139).

Con referencia a las presentaciones en coloquios Musicat, resalta la obra *Arte, liturgia y catequesis en los libros de coro de la catedral de Guadalajara* de Antonio Ramírez (2006), así como el texto *Del Te Deum a los sonecitos: la música en Guadalajara (1788-1850)* de Arturo Camacho (2006), quien presenta un recorrido sobre las tensiones y tratos entre las prácticas sacras y profanas en la Guadalajara de finales del siglo XVIII e inicios del XIX. En

otras publicaciones aparecen destellos como el panorama ofrecido por Sergio Ángel Sandoval (2013) *Sociedad y vida musical en la Nueva España y en la Intendencia de Guadalajara* un acercamiento al panorama de la región durante el siglo XVIII, texto clave para el planteamiento de la presente investigación.

Por otra parte, se encuentra la amplia exposición de Cristóbal Durán Moncada sobre *La escoleta y la capilla de música de la catedral de Guadalajara (1690-1750)* (2014), en la cual aborda las cualidades performativas y educativas que ofrecía la catedral de Guadalajara en materia musical, así como los personajes y procesos que definieron el curso tanto de la escoleta como de la capilla musical. Por último, merece la pena nombrar la tesis de licenciatura presentada por Grecia Guadalupe Carvajal Becerra (2013) quien recopiló y analizó las condiciones laborales y sociales que afectaron el empleo de músicos indígenas en la agrupación catedralicia.

De manera particular, resulta necesario resaltar el seminario “La enseñanza y el ejercicio de la música”, realizado en Guadalajara y coordinado por Celina Becerra Jiménez y Arturo Camacho Becerra, estas jornadas fueron enfocadas al estudio de actores y procesos educativos del periodo novohispano y del primer siglo de vida independiente. De la misma manera y como producto de este seminario, aparece el libro homónimo *Enseñanza y ejercicio de la música en México* coordinado por Arturo Camacho Becerra (2013) y que fue publicado como parte de la colección en cinco tomos titulada *Ritual Sonoro Catedralicio*.

En la compilación de este tomo se reúnen varios artículos concernientes al escenario musical tapatío, a modo de apertura aparece el título *Enseñanza y ejercicio de la música en la construcción del ritual sonoro en la catedral de Guadalajara* escrito por Celina Becerra, quien se dedica a narrar el difícil asentamiento de la práctica musical como parte de la catedral de Guadalajara durante la segunda mitad del siglo XVI. Ya a mediados del tomo se da lugar a un texto dedicado a la escoleta de la catedral desde finales del siglo XVII y la primera mitad del XVIII el cual fue escrito por Cristóbal Durán Moncada (y que después retomaría como parte del libro mencionado en líneas anteriores). Además de agregar una valiosa exposición sobre el colegio de infantes en la catedral de Morelia (a cargo de Violeta Carvajal), el libro cierra con un artículo de Arturo Camacho Becerra, en el cual se explora un proceso educativo (ya secular) registrado a mediados del siglo XIX en Guadalajara.

La aproximación específica al bajón en Guadalajara resulta más complicada, las obras antes mencionadas en ocasiones hacen referencia al uso del instrumento, aunque muchas de

ellas lo ignoran completamente. La construcción de un panorama general del instrumento puede ser iniciado con la introducción de Kristilyn Woods (2012) cuyo estudio posiciona al bajón novohispano como un estado transitorio, el cual funge de antesala para la eventual presencia del fagot en la música orquestal mexicana de los siglos XIX y XX. Igualmente, es relevante la aproximación organológica del bajón en Nueva España desde su iconografía, realizada por Ricardo Rodríguez (2017) y publicada como parte de los cuadernos de iconografía musical de la UNAM.

Tal vez el mejor apartado bibliográfico que permite deducir el uso del bajón en Guadalajara, tristemente remite a su uso en Europa, trinchera en la que destaca el compendio enciclopédico de Adam Carse (2002) quien dedica un apartado a la descripción de los orígenes, cualidades y usos del bajón en Europa. Aparece también la profunda investigación dedicada a la historia del fagot por James B. Kopp (2012), mientras que el panorama hispánico es explorado en gran medida por Ovidio Giménez Martínez (2015), quien delimita algunas características propias del bajón y del fagot en Valencia, mismas que permiten generar un acercamiento más cercano a la capilla de Guadalajara.

Indudablemente, las fuentes bibliográficas permiten trazar un acercamiento que se aproxima en gran medida a las condiciones generales en las que se desarrolló el bajón en la catedral de Guadalajara. No obstante, para el estudio particular del fenómeno planteado, resulta necesario remitirse directamente a los registros de la catedral de Guadalajara, ya sean partituras repartidas entre el Archivo Musical de la Catedral de Guadalajara y el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG), documentos misceláneos o actas de cabildo. Este último tipo de documentos puede ser explorado parcialmente desde el compendio de los libros de actas de la catedral de Guadalajara trabajado por Eucario López (1971) o bien en sus referencias musicales a partir de la Base de datos de actas de cabildo y otros ramos, que forma parte del Seminario de música en la Nueva España y el México Independiente del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (Musicat).

De manera específica, el tratamiento de la información se orientará a partir del proceso hermenéutico, mientras que su acoplamiento con el análisis antropológico será apoyado con la propuesta metodológica propuesta por Sergio Zendejas encaminada a establecer una “Etnografía Histórica” (2008).

El estado de la cuestión se presenta entonces como un ámbito de estudio que atraviesa conceptos y disciplinas, mientras que problematiza las relaciones entre la música, la religión y la historia de Europa y del actual territorio mexicano.

En su caso específico, la historiografía mexicana parece valorar seriamente a la investigación musical hasta ya entrado el siglo XX, por lo que este campo se presenta aun como un ámbito joven, acrecentado con el paso de los años por descubrimientos inéditos, avances comparativos y un número considerable de iniciativas y publicaciones. Sin embargo, se reconoce que, aunque la perspectiva de los trabajos mencionados felizmente ha evolucionado, muchos estudios siguen manteniendo el estudio de la música con sentido trascendental en sí misma, comprendiendo su existencia a partir de su dimensión cosmológica argumentada por la teología académica de la época, sin reparar en las implicaciones en la vida social, el actuar cotidiano o la comprensión popular de la religión, posición epistemológica que es más reconocible en los estudios sincrónicos musicales defendidos por antropólogos y musicólogos.

Así mismo, dentro de la avanzada descrita se reconoce que las investigaciones sobre la actividad musical de la catedral de Guadalajara son existentes y afortunadamente van en aumento. Por otra parte, aunque el bajón novohispano ya ha sido vislumbrado no ha sido valorado como un proceso de estudio particular, mientras que su presencia específica en la catedral de Guadalajara es un caso prácticamente sin visibilidad académica.

Capítulo I. ¿Cómo puedo saber lo que voy a decir?

A manera de presentación, este apartado fue agregado con la intención de presentar una visión más completa de la investigación, más allá de la frialdad y seguridad que es reflejada en la redacción de las líneas de introducción anteriores o bien en la presentación final de los capítulos siguientes. Tanto el planteamiento como el título del capítulo fueron retomados de la sugerencia escrita por Marc Bloch, quien señala como “no obstante la calidad y la abundancia de esas señales, serían de poca ayuda para un trabajador que no tuviera, de antemano, una idea del terreno a explorar” (2014, p. 91).

El fin de este capítulo es reconocer el peso del desconocimiento, la duración y trabajo de la labor que fue necesaria para resolver las distintas incógnitas visualizadas, así como la importancia de las investigaciones sobre este campo que me anteceden, no solo como formadoras de un estado de la cuestión, si no como detonadores con consecuencias muchas veces desconocidas. Los párrafos siguientes plantean la generación de un interés que no estaba buscando, la evolución de las posibilidades de un campo de investigación, la formación de una propuesta teórica y epistemológica, así como las condiciones específicas de la recopilación de la información en el que me vi envuelto. Se trata de una narración de los éxitos, facilidades y complicaciones, agregando su ubicación temporal en el marco de mi estadía como alumno de la licenciatura en Antropología Histórica, así como de la licenciatura en Música con énfasis en interpretación (teniendo como instrumento principal al fagot) ambas en las aulas de la Universidad Veracruzana y en gran medida, durante el confinamiento y demás periodos de regularización a causa de la pandemia Covid-19.

1.1 Prefacio y nociones iniciales

Hace ya algunos años tuve la fortuna de encontrarme con las obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz editadas por el Fondo de Cultura Económica y adquiridas para el engrosamiento preocupantemente compulsivo de la pila bibliográfica de mi hermana. Entre los versos del tomo dedicado a las letras sacras aparecieron los “Villancicos que se cantaron en los maitines del glorioso Príncipe de la Iglesia, el Señor San Pedro, en la S. I. Metropolitana de Méjico, año de 1691” (1952). Después de leer ya con poco ánimo el primero y segundo nocturno, iniciaron las líneas del tercero, composición graciosa y a veces

onomatopéyica que describe los sones y repiques de una capilla musical en una celebración eclesiástica:

*Mejor suena la trompeta,
el sacabuche y corneta,
el órgano y el bajón*

Conocido en distintas temporalidades y geografías como *fagott*, *dulcian*, *curtal*, *basson* o *bajón*, este instrumento musical puede ser presentado como un aerófono perteneciente a la familia de las dobles cañas¹, cuyo equivalente actual es considerado como el fagot.



Figura 1. Medio retrato de un músico con fagott de Bernardo Strozzi, (1581-1644)

Tomada de: "Liveauctioneers" https://www.liveauctioneers.com/item/53976831_bernardo-strozzi-1581-1644-umkreis, consultado el 8/03/23.

El cuerpo del instrumento es formado por un conducto levemente cónico creado por dos canales horadados originalmente en un único bloque de madera, estas perforaciones se unen en la parte inferior del instrumento, simulando una "U". Por un extremo, el cuerpo del bajón se une con un pabellón, mientras que el otro aloja al tudel, un conducto metálico que unía al bajón con la caña que se introduce en los labios del ejecutante. Para su ejecución, el

¹ Se denomina a esta familia a partir del elemento utilizado para la creación de las vibraciones que eventualmente son amplificadas por el instrumento, siendo el caso de una caña doble. Estos artefactos son contruidos con dos piezas (comúnmente de madera) que vibran una contra la otra gracias al actuar de los labios y demás movimientos respiratorios del ejecutante.

instrumento usualmente era provisto de ocho perforaciones y dos llaves² sobre las que se colocan los dedos de los ejecutantes.



Figura II. Pintura anónima (s. XVIII) en el Templo de Nuestra Señora de la Purificación en San Juan Teotihuacan (México)
Fotografía de Horacio Socolovsky. Tomada de: Rodríguez, 2017.

Teniendo un periodo de vida sostenido en distintos entornos desde el siglo XVI hasta aparentemente ya entrado el siglo XX (Giménez, 2015, p. 56), el bajón llegó a formar una familia entera de instrumentos a partir de la variación de su tamaño (ver figura III), siendo el modelo más común, aquel que reforzaba la línea del bajo en la actividad musical, uso del que derivó el nombre utilizado en la península Ibérica y, por lo tanto, el término con el que fue conocido en Nueva España: el bajón.

La aparición de un bajón en el nocturno de Sor Juana fue inesperada, pero sobre todo desconcertante. El bajón no me resultaba desconocido dado su papel como antecedente directo del instrumento que práctico, así como por la curiosidad por la historia de mi disciplina. Sin embargo, hasta ese entonces la instrucción musical que había recibido me formó con ríos de referencias y lecturas extranjeras, gracias a las cuales identificaba de

² Sistema de palancas y almohadillas (zapatillas) que permiten abrir o cancelar los orificios del instrumento que resultan inaccesibles para las manos de los ejecutantes.

manera mucho más cómoda al bajón por su designación en inglés *dulcian*³, e incluso catalogaba al bajón como un instrumento en decadencia o bien extinto para los finales del siglo XVII debido a que, en efecto, este fue desplazado por el fagot en varios escenarios europeos para ese entonces.

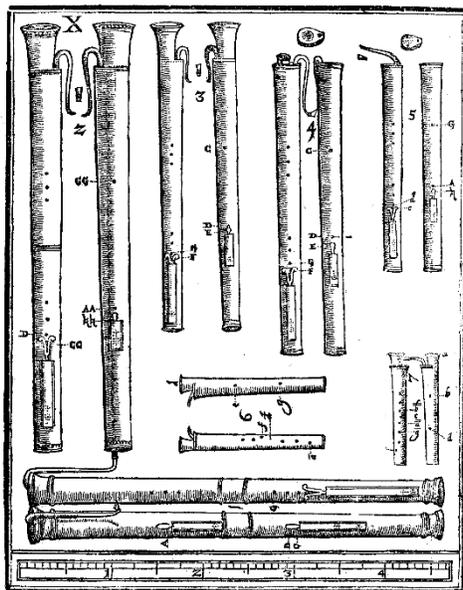


Figura III. Bajones en Theatrum Instrumentorum (Michael Praetorius, 1620)

Tomada de: <https://en.wikipedia.org/wiki/Dulcian#/media/File:Dulcian.png>, consultado el 8/03/23.

La concepción del bajón me remitía inevitablemente a una epistemología extranjera, ante la cual la propuesta de un bajón a estas alturas del virreinato me pareció sumamente insólita, desconcierto que fue seguido por un nuevo extrañamiento sobre sí mismo al descubrir el carácter orgánico (y sinceramente bastante predecible) del uso del bajón en la música novohispana en los siglos XVII y XVIII.

Después de este primer encuentro con el bajón novohispano inició la búsqueda de delimitantes y referencias ya sea de este instrumento como del fagot en Nueva España. El fin de estas búsquedas únicamente residía en una curiosidad personal, pero los resultados comenzaron a resultar atractivos para algunos de aquellos que se encontraban con la fortuna o tal vez con la desgracia de escucharme desembuchar una cascada de apuntes aislados y

³ La identificación del bajón por su nombre inglés aún es una constante en los países de habla hispana. Véase, por ejemplo: “Fagot: Historia de la Música y la Orquesta”, Orquesta Sinfónica de Xalapa, 26 de enero de 2021, video, 0m. 20s, <https://youtu.be/7OrenUQb5z8>.

poco articulados. Conocía y conozco poco sobre el bajón novohispano, pero resulta que no soy el único.

Ante esta situación y después de ser animado por el doctor Francisco Javier Kuri, decidí formalizar el presente estudio, enfocándolo en la catedral de Guadalajara, entorno que fue seleccionado tras encontrar la indicación de un par de obras escritas para fagot en dicha catedral mencionadas en un texto de Sergio Sandoval (2014), así como el registro del arribo del fagot en dicho espacio hasta 1815. Siguiendo este ejercicio pareció necesario definir el recorrido del bajón durante su estancia en la catedral de Guadalajara, especialmente en el siglo XVIII, últimos años antes de la llegada del fagot, y que como tal tendrían las posibilidades de representar la exposición del estado particular de la música novohispana, panorama que lejos de supeditarse a los comandos estilísticos europeos, evidentemente promovió el desarrollo de una realidad particular mediante el devenir de centros de interpretación, paradigmas definitorios y piezas musicales comprendidas como propias.

Después de una segmentación temporal más precisa (1721-1815) realizada a partir del reconocimiento de los casos de estudio, se abrió paso al presente trabajo sobre las condiciones y el uso del bajón en la capilla musical de la catedral de Guadalajara, texto agrupado bajo un título que remite a la misma génesis de la investigación.

*Rechine la marina
trompa, con el violón
deles tono el bajón
y el eco que refina
la citara que trina
apostando al violín*

1.2 Hacia una antropología histórica de la música

Ya se mencionó anteriormente como, desde mediados del siglo XX el panorama de los estudios histórico-musicales comenzó a ser identificado como un corpus agobiado por la romantización, las anécdotas y los mitos, tratándose en el mejor de los casos de una serie de fechas bien ordenadas y gobernadas mediante un irresistible afán clasificador cuyo producto:

se presenta como una alineación de nombres de compositores, en la que se ignoran completamente la existencia, importancia y esfera de influencia, de intérpretes, conciertos y manifestaciones musicales de cualquier otra índole (Silberman, 1962, p. 49).

Esta postura encuentra en las investigaciones histórico-musicales un anacronismo indiferente a las innovaciones del pensamiento histórico del siglo XX, figurando incluso que desde la trinchera musical “se podría creer que la gran revolución pensadora no se ha llevado a cabo” (Silbermann, 1962, p. 50).

Ha pasado medio siglo y las denuncias de Silbermann gozan de una preocupante vigencia. Aunque con múltiples propuestas, la solución de la brecha no es sencilla, ya que mientras el eje sincrónico de la investigación musical se ha visto enriquecido durante las últimas décadas por la etnomusicología, la musicología, la sociología y la antropología de la música, el panorama diacrónico implica la resolución de nuevos retos, limitantes metodológicas y el gran dilema del sujeto de estudio al que deberán abordar las perspectivas histórico-musicales.

El estudio de las estructuras que definen los medios y dinámicas de producción musical parte de un enfoque histórico que desarrolla el enfrentamiento a una idiosincrasia particular propia del periodo estudiado contra la formación del investigador mismo. Por ende, la formación epistemológica del acercamiento a los medios de producción sonora responde a un sentido poroso e inestable, enfrentado a una evolución y reformulación continua que es alimentada por la definición de nuevos conceptos, teorías, encuentros e incluso disciplinas.

Con tal de asegurar una pacificación de tal enredo, resulta necesario revalorizar la dimensión diacrónica, no como un espectro meramente narrativo, sino como un proceso claro con valor explicativo. Ante tal situación es conveniente abrazar la naturaleza polifacética del ámbito de estudio y con tal apertura, agregar una propuesta más al repertorio de aproximación hacia la historia de la música.

Para los fines del presente trabajo se consideró apropiado definir una propuesta que no buscara acomodar una vinculación histórica de los métodos sincrónicos, y que tampoco se obstaculice por la priorización de los factores musicales como el núcleo aparente de la práctica musical, sino que ejercite la constitución de un enfoque capaz de adentrarse en los procesos y estructuras que en su carácter cotidiano brindan el sostén de la práctica habitual de la música a través de las colectividades e individuos implicados, es decir, mediante la articulación de una antropología histórica de la música.

Con poco más de dos décadas en Veracruz y más de un siglo de existencia desde su planteamiento al otro lado del Atlántico, la antropología histórica se planteaba como una alternativa constituida por:

una historia estructural que reúne la dialéctica del acontecimiento con la estructura, la del individuo con la de la colectividad, la diacronía con la sincronía, el tiempo con el espacio, los hábitos con los actos de institución, las mentalidades y las ideas, lo cotidiano con lo extraordinario; dialéctica de la alternancia de las dicotomías preestablecidas que comúnmente actúan como *habitus*, que aparece como la cata cotidiana o estructural de la historia (Cabrera y otros, 1998, p. 151).

Hoy en día, la antropología histórica puede presentarse como un estilo de investigación ambivalente de espíritu vanguardista y definida por la reflexión particular obtenida sobre las fuentes y el manejo de los datos recopilados (Cabrera, 2021, p. 21), con capacidad de abordar el análisis de las sociedades en las poblaciones históricas y las transformaciones de las variaciones culturales.

Por lo tanto, aunque la formulación de una antropología histórica descende de la revolución del pensamiento histórico del siglo XX, la conjugación de esta disciplina ya como antropología implica que, aunque se estudie un proceso histórico, el análisis sobre este no refiere a los modelos de causalidad y a las narrativas de encadenamiento horizontal que caracterizan a la historia como disciplina. En cambio, esta antropología empeñada con la dialéctica de las dicotomías entre las rupturas y continuidades, termina por entretejer un modelo teleológico que ya no busca enjuiciar a los acontecimientos como sucesión de causas y efectos, si no que desea comprender el devenir como un desenvolvimiento de concordancias detectadas en el plano sincrónico, pero comprendidas mediante su ubicación diacrónica en procesos de duración prolongada y volcados en un espacio social: catalizador de las fuerzas construidas temporalmente y las posibilidades inmediatas de los sujetos de un momento específico.

Este conjunto ofrece un aparato conceptual y metodológico aplicable al estudio histórico de la música, a partir de un motor incentivo que le permite adentrarse en los distintos matices de los periodos y sujetos de estudio.

Como primer parámetro del planteamiento de esta antropología histórica de la música es necesario indicar que no se trata de un enfoque meramente musical, por lo que su objeto y métodos de análisis estarán lejos del estudio de la música per se. No se trata del análisis formal de los fenómenos relacionados con la práctica sonora ni de un análisis de la música como fenómeno social, corte que deja de lado ya a la musicología y la sociología de la

música. Se propone, en cambio, que, aunque en definición, la práctica musical comprende el “objeto” de estudio, se reconozca en las colectividades y en los individuos a los agentes que producen tal música, siendo ellos los elementos privilegiados: los sujetos de estudio. Un cambio minúsculo en apariencia, pero cuyo énfasis termina por entrar de lleno en la investigación antropológica, mientras que su puesta en práctica permite enfocarse en el desatendido carácter práctico de la música como fenómeno humano presente en una realidad concreta.

Partiendo de esta postura, se establece el concepto de sonoridad constituida, definido como un sistema estructurado y estructurante, marcado por su definición fluctuante entre la tradición y la innovación estilística cristalizada por la mano del compositor, trascendida por la interpretación de una agrupación específica y significada por la escucha de un grupo determinado generando la constitución de un espacio sonoramente dimensionado.

Es decir, aunque se reconoce que el caso de estudio puede ser abordado desde múltiples perspectivas, el corte interpretativo y conceptual que sustenta estas páginas emana de un enfoque propio de la antropología. Se busca abordar la posición del fenómeno de estudio a partir de la concepción de la realidad del grupo dado, es decir, mediante las subjetivaciones propias de la configuración cultural y el espacio social en el que se desarrolló el instrumento, mismos que son rastreados a partir de una serie de discursos conservados en distintos formatos y soportes, cuyo entramado delata la existencia de nociones agrupadas en mentalidades, costumbres y construcciones colectivas que definen propiamente al bajón como un elemento del panorama musical de Guadalajara entre 1721 y 1815.

Traspasar las cualidades sonoras para alcanzar la significación dada a la música, su naturaleza sensitiva, su caracterización específica, la asociación con los espacios y medios de producción con los que se genera, y, sobre todo, su vinculación con los individuos que convierten las abstracciones sonoras en estímulos sensitivos, es un proceso que conlleva a la concepción de las expresiones musicales como artefactos culturales cuyo sentido escapa al producto por sí mismo. El arte por el arte se vuelve en el arte en cuanto expresión de un grupo sometido a un panorama particular y definido por estructuras históricamente determinadas, expresadas mediante el carácter cotidiano de la práctica, exposición estructural de la configuración cultural y entre cuyas fauces se juega la posición y el actuar del individuo, del músico de las colectividades.

La antropología histórica de la música deberá definir un análisis de la práctica musical que no vincule la trascendencia sonora a los aspectos meramente musicales. Además, es necesario establecer un estudio apto para el prendimiento de las diferentes expresiones de la realidad musical, no únicamente del panorama europeo, sino de toda la extensión temporal y espacial, con lo que la antropología histórica de la música se presenta como una antropología completa en sí misma. Con tal de cumplir dichos objetivos, deberá generar un trazado claro de los procesos de formación y transformación de los sistemas socio-musicales mediante una revalorización comprensiva y explicativa del eje diacrónico y de la dimensión espacial.

A partir de la antropología histórica se propone un análisis histórico-musical alineado con la etnografía histórica, esto se determina a partir de la categorización entre niveles primarios y secundarios. El nivel primario refiere a la asociación directa de individuos implicados en la práctica sonora como agentes de producción, estos dependen de su trayectoria de vida, entornos de enseñanza, posición social e incluso (en el caso de la música novohispana) ascendencia y origen étnico. Por otro lado, el sustrato secundario refiere a aquellas condiciones que no se asocian evidentemente con las prácticas de interpretación, pero cuyas consecuencias repercuten fuertemente en la práctica musical, así como en las características de su producción sonora, conjunto que remite a la articulación de la historia cultural.

Si bien los testimonios ofrecen indicadores que apuntan el esbozo de uno u otro devenir particular, es a partir de su lectura, estudio y análisis que permiten definir los elementos sistémicos y personales con los cuales el individuo llega a ser involucrado de una manera específica en los procesos musicales, que a su vez revelan los grandes andamios que dan sentido y continuidad a la práctica musical. Por lo tanto, es la investigación ambivalente y vanguardista el factor definitorio de esta antropología histórica de la música, con la cual es posible trazar un modo de reconocimiento y conocimiento de la práctica musical, misma que busca comprender al proceso diacrónico de la práctica sonora como un carácter útil para la caracterización y diferenciación de las sociedades.

A partir de esta posición nace la primera categoría de análisis del presente texto, definida como el *entorno del bajón en la capilla de Guadalajara*, apartado que busca trazar la injerencia de los factores interiorizados y objetivados del sistema cultural, se trata de una breve reconstrucción de la época para comprender el momento histórico. El entorno del bajón en la capilla musical de la catedral de Guadalajara es presentado inicialmente por una breve

conceptualización de la ciudad, la catedral y la capilla musical de Guadalajara. Posteriormente, se presenta una aproximación al estado de la concepción sacro musical en la liturgia tapatía, a la mentalidad tras la manutención de la capilla y a las representaciones mediante las cuales se construyó la concepción del bajón.

El recinto en el que se desarrolló el bajón es un espacio multifacético que cristaliza la interacción de distintas redes de relaciones dialécticas objetivadas por el encuentro o enfrentamiento de los agentes e instituciones que en él se encontraron. Entre sus múltiples producciones, la catedral articulaba de manera conjunta una variedad de expresiones hoy calificadas como artísticas, resultando en la aplicación de auténticas políticas sensitivas. La regulación de los flujos de luz, el uso de incensarios, los vapores de las sepulturas, la elaboración de retablos, lienzos, esculturas, el redoble de campanas y la contratación de los músicos especializados son solo algunas de las acciones gestionadas por el aparato catedralicio en función de la percepción sensitiva propia del imaginario social de la época.

El acercamiento a la cualidad sensitiva de la catedral de Guadalajara a partir de la práctica musical merece entonces su conceptualización como espacio sonoro, categoría que permite dimensionar al templo como un campo construido, organizado, representado y transformado a partir de las pautas culturales de una sociedad segregada económica y étnicamente, resultando en la generación de un entorno físico definido por el flujo de ideas, actitudes y sentidos generados por la cosmovisión imperante, la cual fue volcada en la concepción, pertinencia y manutención de la práctica sonora.

A diferencia de otras propuestas conceptuales que vinculan al panorama sonoro con el ámbito espacial, la concepción de un espacio sonoramente dimensionado (en el sentido con el que se utiliza en este trabajo) implica el ejercicio intencionado de la actividad musical encaminada con un fin particular. No se trata de la caracterización de la música como una actividad orgánica comprendida desde un sentido sonoramente amplio, vinculado con aspectos lingüísticos y naturales como se expresa en la concepción del paisaje sonoro (Olmos, 2017), noción popularizada últimamente por la musicología y etnomusicología.

La dimensión sonora detectada en la catedral de Guadalajara refiere a la actividad producida por un agente particular y vinculada con un espacio físico y social específico y bien delimitado. Se trata de la creación de una sonoridad sintética directamente vinculada con la actividad musical y cuyas directrices sonoras se presentan con la finalidad de diferenciar al recinto catedralicio del resto del asentamiento tapatío. Por lo tanto, la

comprensión del espacio sonoro propuesta en esta investigación refiere al uso intencionado de la actividad musical como un medio para “materializar” un encuadre particular de significación social que reviste a un espacio concreto.

Si se considera que la delimitación de las dimensiones culturales de la música se gesta por la acción constituyente de las acciones simbólicas y materiales, se encuentra que estas son definidas por su encuadre temporal, el cual es una dimensión y factor constitutivo de la vida social. Este eje es generado a partir de una categoría antropológica que establece cortes, periodos y topologías que permiten la segmentación y estudio del continuo del tiempo. El tiempo representa entonces el devenir de las acciones sociales y como tal constituye (a la par de las mentalidades) el acuerdo de la realidad y expresiones de un grupo dado, incluyendo la música. Dicha posición nace del reconocimiento de que aquellos procesos que sostienen la práctica sonora han tejido y coordinado su concierto con el paso y reforma de los años, lo que remite a un acercamiento histórico cultural.

Como basamento de la propuesta aparece, pues, el perfil de la historia cultural, corte que busca comprender la historia de los grupos humanos mediante la observación de sus expresiones con tal de “definir los modelos culturales que, en tales momentos se impusieron en dichas sociedades, registrar sus éxitos, comprender finalmente el movimiento, vivo o lento, suave o sacudido, que, a lo largo del tiempo, las transforma” (Duby, 1969, p. 449). En este sentido, la historia cultural como parte de esta antropología histórica de la música, deberá realizar una prospección amplia que busque identificar los comportamientos, flujos económicos, dinámicas sociales, tradiciones e incluso los ritos que dan sentido a las sociedades musicalmente activas.

Una vez definido el entorno del bajón, este se articulará entonces a través de los sujetos de estudio definidos anteriormente, quienes a su vez requieren de un acercamiento particular construido sobre las estrategias gestadas en la etnografía, cuya consistencia epistémica aplicada a la revalorización del carácter diacrónico remite entonces a la llamada etnografía histórica, propuesta cuyo paradigma se cimenta en los parámetros que Sergio Zendejas ha denominado como “puntos de partida etnográficos” (2008). El primero de estos puntos de partida es el espacio social, concepto utilizado como unidad de análisis en cuyo marco se hacen inteligibles los procesos a estudiar, teniendo como finalidad el “permitirnos ubicar social e históricamente los fragmentos etnográficos producto de nuestro trabajo de campo y de archivo” (Zendejas, 2008, p. 133).

Este marco permite identificar aquellos los procesos de formación que dan sentido a las expresiones culturales estudiadas, mismas que se ven moldeadas por las relaciones de poder y de producción en su entorno; constelación variable y cuyo cambio cultural presenta un territorio de análisis enriquecido por los juegos de creación y redefinición de concordancias, fronteras y diferencias sociales con los que se sostenían los músicos catedralicios. Como resultado, aparece la formulación de un encuadre social, económico y étnico que definía el desarrollo de los instrumentistas que fueron contratados por la catedral.

Este dinamismo lleva al campo cultural, segundo punto de partida etnográfico. Este es comprendido como un espectro de regularidades y contingencias en las que se desarrollan los agentes diferentemente ubicados y relacionados, cuyo actuar remite a procesos sociales de mayor envergadura. Por lo tanto, los elementos que componen a los grupos sociales no permanecen como meros actores, si no que se convierten en sujetos socialmente producidos y constantemente definidos, que además se desarrollan en condiciones sociales igualmente producidas. Nuevamente, la noción de cultura planteada puede ser comprendida a partir de su reformulación como configuración, comprendiendo a estas regularidades y contingencias como calificativos generados a partir de las pautas establecidas por el mismo campo cultural.

En este panorama, los sujetos (entendidos como actores sociales) gozan de un basamento común que permite su actuar en sociedad, así como un marco de acción con el que tienen incidencia sobre su destino y sobre el resto de los miembros del grupo. A partir de este sentido, el acercamiento de corte etnográfico deberá “buscar evidencias que sean social e históricamente específicas de prácticas (cargadas de sentido o significados) de las personas que encarnan a esas fuerzas o procesos generales” (Zendejas, 2008, p. 117).

Ante la “posibilidad de analizar ya no una totalidad descriptiva (pueblo, época, estilo), sino un proceso, el de la producción de significaciones que las sociedades requieren para su reproducción” (Cabrera, 2021, p. 22) es factible identificar las estructuras religiosas, políticas, sociales y económicas que sostuvieron a las obras y tendencias sonoras de un entorno y tiempo dado.

Al anteponer este paradigma sobre los apuntes realizados a las corrientes usualmente seguidas en la investigación histórico-musical, resulta especialmente conveniente revalorizar aquellas legiones de cantores e instrumentistas. El acercamiento al músico histórico que podría ser calificado como común, de bajo rango o incluso intrascendente abre una salida a la triada de vicios señalados por Silbermann. La posición del individuo como un ente

desarrollado a lo largo de toda una vida supera la anécdota, el acercamiento al músico humanizado supera el mito y la observación del actuar cotidiano rompe con la romantización.

En este caso, el un puñado de instrumentistas novohispanos dedicados a la práctica del bajón en la catedral de Guadalajara se contemplan como sujetos sociales al operar dentro de los marcos de establecimiento comunal, en donde se suma la práctica sonora, su actuar como servidores del culto, el sometimiento a las redes de segregación, o al establecer una vida maridable. Sin embargo, su actuar específico delata su papel como actores sociales capaces de reformar su destino, enfrentándose a tensiones e incertidumbres producidas ya sea por despidos, amonestaciones, migraciones o bien por asistir al coro en capas y pelo largo causando descontento en las autoridades catedralicias.

En conclusión, al humanizar al músico histórico más allá de la presunción de su existencia inespecífica, este se presenta como un individuo jugado y sometido por estructuras de gran envergadura que se prolongan durante décadas e incluso siglos y cuyo efecto moldea el devenir tanto del músico como de las agrupaciones. Estas consecuencias surgen de formas más sutiles e intensas que la mera capacidad musical, sin embargo, sus indicadores solo se revelan ante una lectura profunda del documento histórico.

La segunda categoría de análisis parte de estas posturas, con las cuales se dilucida el *uso del bajón en la capilla catedralicia de Guadalajara*, apartado que inicia desde el acercamiento hacia el instrumento retomando sus características y orígenes, la llegada al virreinato y su establecimiento en Guadalajara. Abriéndose paso hasta el siglo XVIII, el bajón se presenta como la labor cotidiana de los bajoneros, la cual puede ser conocida desde sus trayectorias como ejecutantes, la conceptualización de su puesto, sus orígenes, procesos de educación, así como por su inscripción particular en el entorno social, por no olvidar su papel sonoro en la agrupación catedralicia.

La tercera categoría de análisis es definida como *tránsito del bajón en la capilla de la catedral de Guadalajara*, momento que confronta las constantes detectadas en la categoría anterior con los procesos de tránsito musical ocurridos a lo largo del siglo XVIII dentro de la capilla tapatía. Sin embargo, también se buscó esclarecer su relación con otros centros musicales del virreinato e incluso con el panorama europeo, condiciones que son abordadas en el cuarto capítulo. De esta manera, ya en el quinto capítulo se propone una delimitación de los ciclos estilísticos de la capilla musical de Guadalajara, las repercusiones en el uso del bajón, así como su alineación con las reformas políticas y sociales del entorno. A manera de

cierre de este apartado, acontece la aparición del fagot en la catedral de Guadalajara, instrumento ya popularizado en Europa desde inicios del siglo XVIII y cuya llegada a Guadalajara significó el eventual abandono del bajón.

Esta categoría de análisis tiene el fin de abordar el contexto conjunto del fenómeno estudiado. Constituye una delimitación del sentido del bajón en la catedral, transcurso cambiante que permite observar de manera determinada los contrastes generados por una sucesión de coyunturas detonantes con relación a su entorno y a sus bajoneros. Se trata de la definición de un vector que guía el cruzamiento de patrocinios, elementos materiales y experiencias de vida que determinaron el espacio y condiciones en el uso del bajón en la catedral de Guadalajara entre 1721 y 1815.

1.3 Breve historia de los problemas de la investigación

El presente trabajo fue generado a partir de una investigación documental formulada desde la antropología histórica, la cual, si bien es nutrida por el pensamiento antropológico, permite cuestionar la ortodoxia de su aplicación, soltura que da pie al estudio de fenómenos diacrónicos e incluso históricos. La principal fuente para el análisis fueron las actas congregadas en los libros de cabildo, partituras musicales, nóminas y algunos documentos misceláneos resguardados principalmente por el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG). Si bien estos registros presentan el planteamiento, desarrollo y/o resolución de contingencias y menesteres relacionadas con la administración de la catedral, entre ellas se encuentran varios procesos propios de la capilla musical, así como de los bajoneros involucrados en esta.

A partir de estas fuentes se estableció una delimitación y caracterización primaria de los sujetos de estudio, con la cual se definieron elementos como la temporalidad a trabajar, periodos tentativos de defunción, posiciones en la jerarquía de la agrupación, salarios y contingencias varias de los bajoneros. Posteriormente, se realizó la consulta de los libros de sepulturas del Sagrario Metropolitano de Guadalajara con tal de localizar los registros de defunción de los bajoneros de la capilla, documentos que abonaron significativamente al conocimiento de la condición étnica de los bajoneros, el estado marital, rango de edad, lugar de sepultura, etc.

Aunado a esto, se realizó la consulta de partituras presentes en el AHAG o bien en el Archivo Musical de la Catedral de Guadalajara, registros que presentan las tendencias

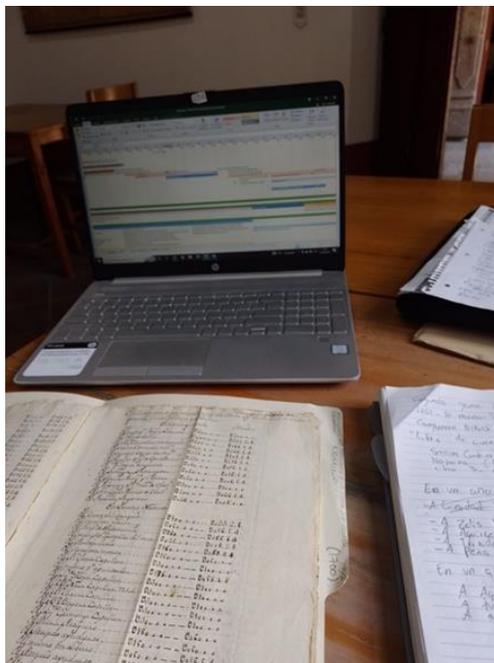
sonoras en las cuales se desarrolló el instrumento estudiado. Dentro de estas jornadas se reconoció que la posición musical fue formulada de manera conjunta entre los sistemas de composición de los maestros de capilla, otros compositores y las lógicas musicales e históricamente formuladas propias de la capilla tapatía.

De esta manera, aunque no fue encontrado ningún documento abocado enteramente al desarrollo de los sujetos de estudio, el conjunto de los documentos mencionados constituyó la unidad de análisis sobre la cual se aborda la presencia del bajón en la capilla musical de la catedral de Guadalajara entre 1721 y 1815. Como parte de los criterios observables, la investigación se centró alrededor de una veintena de bajoneros contratados por la catedral de Guadalajara dentro del periodo seleccionado. La mayoría de los casos refiere a individuos de sexo masculino en edad adulta.

Vale la pena mencionar que tanto el planteamiento como el desarrollo de esta investigación se realizó en el marco de la pandemia sanitaria y anímica iniciada en 2020. A este desbalance se le debería sumar el cuestionamiento de las posibilidades de la antropología histórica, así como las restricciones impuestas sobre trabajo de campo tradicional. Como resultado, decidí concretar esta investigación documental, animada desde mi interés por estudiar el desarrollo del bajón en la catedral de Guadalajara.

De esta manera, aunque la investigación se centró en el estudio de Guadalajara, esta fue realizada de manera híbrida. Ante las restricciones de movilidad y acceso a la información dentro de la crisis sanitaria fue necesario establecer alternativas de estudio, por lo que la búsqueda de información se dio tanto de manera presencial como de manera virtual a partir del estudio y transcripción de partituras previamente fotografiadas y la consulta de las actas de cabildo fichadas en el repositorio Musicat, mientras que la información del Sagrario de Guadalajara fue localizada desde el repositorio Familysearch.

Así mismo, ya en una segunda sesión de investigación se realizaron jornadas presenciales de paleografía documental y musical, en donde se registró la información a partir de un procesador de textos y en un programa de notación musical. Por otra parte, se concretaron algunas visita a templos y museos con tal de identificar y documentar algunos elementos iconográficos pertinentes al tema.



Fotografía de autoría propia (2022) Sesión de trabajo en el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara en verano de 2022. Centro de Guadalajara, Jalisco.

El enfoque propuesto pretendió realizar una investigación heurística con enfoque cualitativo, nutrido por el descubrimiento de información presente en la unidad de análisis. Por su parte, la interpretación de las condiciones del fenómeno se plantea desde un método deductivo-inductivo. Deductivo en un primer momento, ya que buscó situar al bajón en la catedral de Guadalajara del siglo XVIII mediante el estudio relacional de este con las condiciones de algunos puntos del virreinato, así como del continente europeo. Inductivo en un segundo momento, dado que a partir de la indagación se generó una esquematización general sobre el uso del instrumento en la catedral de Guadalajara.

Además, se efectuó un análisis sobre los fundamentos objetivos y subjetivos de dichos registros con tal de alcanzar una interpretación de la información presentada, dirección propia de la investigación hermenéutica.

En conjunto, se procuró indagar sobre las mentalidades expresadas en recursos discursivos, con el fin de visibilizar el sentido simbólico de la práctica musical y su trascendencia en cuanto escenario de representación de la catedral, pero especialmente como espacio de interacción social delimitado por la unidad de análisis propuesta a manera de red generada por elementos periféricos.

En cuanto a las estrategias metodológicas, es necesario apuntar que los conjuntos de métodos, técnicas y procedimientos implicados en la investigación dependen de dos entornos disciplinares. De manera más voluminosa aparece la antropología histórica, línea principal que fue acotada, puntualizada y solventada a lo largo de todo el proceso a partir de las posturas emanadas del campo musical. El análisis musical representa en este texto un contrapunto regulado pero constante dedicado ya sea a la exploración de corte instrumental, idiomático, estilístico o bien melódico.

Por su parte, el acercamiento instrumental (organológico) pretende dar razón del acomodo, combinación y sentido sonoro del inventario instrumental que se encontraba en funciones en tales o cuales momentos de la catedral de Guadalajara.

Aparece también el enfoque idiomático, el cual pretende delimitar el cambio significado por el establecimiento de puestos y voces específicas para diversos instrumentos.

En cuanto a la examinación estilística, es posible definir a esta como una detección y delimitación superficial⁴ de los estilos musicales manifestados en el devenir de la música catedralicia durante el periodo estudiado. En conjunto, esta postura busca dimensionar las posibilidades del tratamiento del bajón (o bien ya del fagot) por sus propios términos y requerimientos sonoros.

A lo largo de todo el transcurso, la investigación se enfrentó a las problemáticas propias del estudio de aspectos rezagados u olvidados, de la consulta de documentos supervivientes, entre una lucha contra la pérdida testimonial, documental y material que afectó al espacio catedralicio dieciochesco, el cual fue reformado hasta resultar casi irreconocible en nuestros días, a pesar de que sus columnas y olores pueden seguir siendo reconocibles para los visitantes.

Fue especialmente penoso el reconocimiento de la pérdida de pinturas o bien la conservación de tan solo un puñado de obras musicales escritas por la mano de maestros de capilla que duraron décadas en actividad, así como la lamentable ausencia de material musical procedente de los primeros años del siglo XVIII.

El presente trabajo se formula a partir de la construcción del contexto explicativo como una unidad de conformación variada y cuyos documentos nacen de posturas

⁴ Vale la pena señalar que a falta de estudios previos que aborden la transición estilística de la capilla de la catedral de Guadalajara, dentro esta investigación se realizó una acotación general a partir del análisis de un pequeño número de obras escritas por los maestros de capilla locales, así como de otros compositores que trabajaron en la catedral.

contrastantes. Al detectar las oposiciones e incluso contradicciones generadas entre unos y otros documentos, es prudente apuntar que los registros consultados no son elementos pasivos, sino que responden a distintos acomodos de subjetividad propios del documento histórico. Es decir, al momento de su escritura la partitura manuscrita tenía un dudoso uso a futuro, los registros contables de la catedral parecerían no tener otro fin más allá de la administración inmediata, mientras que las actas de cabildo parecen mantener un control básico con el que prácticamente se deletrea una cantidad de información finamente tamizada bajo el uso de un lenguaje cuidadosamente acomodado.

El espacio sonoro, uso y condiciones del bajón en la catedral de Guadalajara entre 1715 y 1821 constituye una totalidad relativa generada por la reflexión del fenómeno en el espejo disciplinar, cristal irremediamente deformado desde las diferentes voces en juego. Como resultado, el reflejo dado por la comprensión a partir de la música, la detección de procesos, desde la diacronía de la historia y el análisis desde la antropología, genera una imagen radicalmente distante de aquella que podría ser imaginada por el desarrollo individual de cada uno de los vectores.

Se reconoce que el problema de estudio no es exclusivo de la antropología histórica (incluso podría decirse que es inusual), pero se reconoce también que el acercamiento a partir de un enfoque meramente musical o histórico resultaba personalmente insatisfactorio (dados los argumentos ya mencionados), sin por esto desacreditar ni desprestigiar las visiones de estas perspectivas.

Como todo proyecto involucrado en la colisión de dos o más disciplinas, es necesario indicar que tanto la investigación como los resultados de esta presentan un resultado desigual entre las distintas líneas de observación utilizadas.

La definición del presente texto como parte del corpus de la antropología no se defiende desde el proceso de estudio, ni solamente por la priorización de esta disciplina sobre el análisis musical o histórico. La relación establecida entre los puntos disciplinares no es sencilla y mucho menos pacífica, ya que genera el enfrentamiento de conceptos, prácticas y sistemas de pensamiento cuyo carácter conflictivo queda constatado en las crisis libradas en la conciencia del que ahora escribe.

La conjunción de estas miradas no se sostiene si no es a partir de su competencia sobre el problema. Es el problema de estudio el que ha permitido la unión e interacción entre disciplinas durante el desarrollo de la investigación. En conjunto, la totalidad estudiada en

estas páginas puede ser definida como la superposición de entendimientos; el músico ve algo, el antropólogo verá otra cosa y la conjunción de ambos produce algo parecido a las líneas que aquí se muestran.

Capítulo 2. Entorno del bajón en la catedral de Guadalajara

Originalmente planeado como el primer capítulo del texto, este apartado tiene el propósito de presentar las condiciones y, por lo tanto, las posibilidades que presentaba el espacio de la catedral durante el siglo XVIII, a manera de delimitación del eje espacial. Por su parte, el segundo subtítulo tiene el fin de ilustrar la trama de larga duración en la que se inserta la música del cristianismo en Guadalajara y de cómo el bajón formó parte de este proceso. Por último, el tercer subtítulo reúne las cualidades de la música y el bajón en Guadalajara que fueron reformuladas desde la música del siglo XVIII, así como por el espacio demarcado por la catedral, mediante la conceptualización de esta como un espacio sonoro.

2.1 Guadalajara: ciudad, catedral y capilla musical

A inicios del siglo XVIII Guadalajara era el asentamiento de unas diez mil almas acomodadas en viviendas de baja altura sobre el valle de Atemajac, el poblado era rodeado por llanuras, huertos, serranías y áreas de pastoreo o cultivo que abastecían las necesidades inmediatas de los pobladores. Desde la distancia, el panorama visual era dominado por los campanarios de varios templos y conventos: regimiento encabezado por la catedral, apuntalada por sus torres coronadas con esculturas de San Miguel y del apóstol Santiago (Jiménez y otros, 1995). La ciudad se trazó a partir de un riguroso acomodo de calles anchas y rectas, algunas corriendo de oriente a poniente y otras de norte a sur.



Figura IV. Diseño de la cúpula de remate de las torres de la Iglesia Catedral de Guadalajara, Anónimo (1689)

Tomada de: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/20907?nm>, consultado el 9/03/23.

La ciudad gozaba de amplias posibilidades de crecimiento, teniendo como único obstáculo la corriente del río San Juan de Dios al oriente, cuya captación provocaba que las calles (que corrían en línea recta hacia el río) sufrieran serios daños, especialmente en tiempo de lluvias. En su concepción, Guadalajara se estableció como un asentamiento auténticamente español, fundándose sin vinculación con algún centro indígena precedente, posicionamiento fruto del trauma de los colonos ante la destrucción del poblado anterior de Tlacotán a manos de la defensa indígena de la tierra durante el siglo XVI. Los resultados de este escarmiento fueron tan efectivos que los españoles solo pudieron adjudicar su supervivencia según Antonio Tello a la “obra del cielo, según la gente que allí se venció y mató, porque fuera imposible vencer tantos enemigos si no fuera con la ayuda de Dios, de Santiago y de los ángeles” (Cornejo, 1942, p. 17).

En menor o mayor medida, el poblado mantuvo la direccionalidad de su mito fundacional, guardando al asentamiento urbano primigenio en su centro, donde se ubicaron la plaza mayor, la catedral y los edificios gubernamentales. En cuanto al resto de la composición social, se ha señalado que durante el periodo virreinal “hay pocos indígenas en Guadalajara y cada vez hay menos” (Calvo, 1992, p. 322), y en efecto, la proporción poco favorable de indios⁵ (y tendenciosa a la asimilación como ladinos) se tornó sumamente reducida con el paso de los años, avecindándose algunos en pueblos cercanos, mientras que otros tantos ganaron presencia en la ciudad, ensanchando el crecimiento periférico junto con la población negra⁶, mulata y mestiza.

El panorama social de Guadalajara para la llegada del siglo XVIII se regía por una esquematización segregativa originada en el sistema de castas, pero que en términos locales se vio influenciada por un ordenamiento económico, provocando el dominio general de los españoles y los cada vez más numerosos criollos. Aunque la segregación étnica y monetaria establecían paradigmas de acción usualmente coordinados, estos resultaron no ser tan estáticos, dando lugar a casos como alguna mulata propietaria de una riqueza merecedora de la redacción de un testamento, la aparición de españoles caídos en desgracia social y

⁵ Aunque el término “indio” resulta conflictivo, esta palabra encierra el concepto con el cual se denominó a los descendientes de los pueblos originarios del periodo prehispánico. Y aunque desde entonces se vinculara con la homogeneización cultural y con la dominación europea, resulta apropiada para hablar de dichos sistemas sociales durante el periodo virreinal, por lo que se mantendrá a lo largo del texto.

⁶ Igualmente, se mantendrá el término “negro” por demarcar la dominación social y segregativa de la época.

económica, o bien en algún valenciano acusado de blasfemo ante la audiencia por haber declarado que amaba más a una esclava negra que a la Virgen María (Calvo, 1992).

Dada la posición y jerarquía de su establecimiento, Guadalajara se convirtió en un eje vital para la articulación y administración del virreinato. La ciudad se ubica en el occidente del actual México, en una zona topográficamente compleja, formada por serranías y llanuras ancladas entre la Sierra Madre Occidental y la Sierra Madre del Sur. Por su parte, el clima resultaba, según las palabras de Matías de la Mora Padilla como “uno de los más benignos del orbe, porque el calor de Julio se templea con sus abundantes lluvias y el frío es moderado” (Cornejo, 1942, p. 130).

Siendo la capital de la Nueva Galicia, Guadalajara representaba el punto desde donde se trazaron los caminos que guiarían a toda la circunferencia del reino (Cornejo, 1942). Al ser la sede de la Real Audiencia desde su erección en 1660, la ciudad ostentaba el poder político de varios reinos, mientras que, de manera paralela el conjunto del territorio neogallego era gobernado eclesiásticamente por un obispado cuya cabecera igualmente se encontraba en Guadalajara. Por lo tanto, el asentamiento tapatío era el centro de gestión política y eclesiástica de un territorio sumamente extenso, por lo que jugaba un rol vital en el mundo novohispano, en la articulación del puerto de San Blas con la Ciudad de México, con Morelia y con los dominios hispanos en tierras norteñas.



Fotografía de autoría propia (2022). Relieve anónimo del siglo XVIII con alegoría del obispado en el actual Museo Regional de Guadalajara. Centro de Guadalajara, Jalisco.

A partir de su ubicación geográfica, así como por su importancia política, militar, religiosa y económica, la ciudad de Guadalajara adquirió un rol protagónico en el proceso de conquista y colonización septentrional, papel que llegó a cimentar fuertes tensiones con la

ciudad de México desde el siglo XVI, ya que ambos centros codiciaban la administración (y, por lo tanto, el beneficio) de las haciendas, llanuras y especialmente de las minas establecidas en los territorios ocupados (Calvo, 1992). Aunque este conflicto no se resolvió del todo, la ciudad de México mediante el mandato virreinal teóricamente gobernaba sobre las instituciones tapatías; sin embargo dada la distancia, la dificultades de comunicación y demás complicaciones en el ejercicio del poder generadas por el eventual crecimiento del orgullo tapatío, los gobiernos asentados en Guadalajara actuaban con un alto grado de independencia (Calvo, 1992), agencia que aunada con el creciente resentimiento ante el centralismo de la ciudad de México, indujo a las autoridades tapatías a solicitar al rey la erección de la capitanía general de la Nueva Galicia, entidad que pretendía gobernar el septentrión novohispano a inicios del siglo XIX⁷ y que nunca llegó a materializarse.



Figura V. Representación de Guadalajara en un plano de los curatos de Nueva Galicia, anónimo cercano de 1780

Tomada de: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/21230?nm>, consultado el 9/03/2023.

⁷ Se trata de una carta emitida por la real audiencia en conjunto con el obispo de Guadalajara dirigida al recién restituido Fernando VIII, en la que a raíz de la distancia que separaba las provincias de la capital, la incompetencia de las autoridades mexicanas, así como la capacidad del gobierno tapatío, se solicitaba la creación de una Capitanía General, así como un Arzobispado con sede en Guadalajara. AHAG. Sección Gobierno, Serie parroquias catedral, años: 1814-1867, expediente 56, caja 6. *Informe que el cabildo eclesiástico de la catedral de Guadalajara rinde al rey de España sobre el estado que guarda el reino de la Nueva Galicia*, Sección Gobierno.

La capital neogallega se posicionó como la metrópoli de su propia provincia, con una población que se triplicaría para finales del siglo XVIII, evolución causada en gran medida por la llegada de migrantes a la ciudad, espacio que se convirtió, según uno de sus vecinos, en la “patria común a cuantos están vecindados en el reino, y de cuantos comercian fuera de él y tienen negocios que litigar o seguir” (Cornejo, 1942, p. 140). Especialmente, la actividad mercantil se convirtió en una fuerza vital para la organización y crecimiento de Guadalajara mediante la circulación de ganado, plata, azúcar y otras mercancías provenientes de España, de China y de la tierra novohispana (Águeda Jiménez y otros, 1995).

Para el siglo XVIII Guadalajara era una ciudad orgullosa, auténtica capital económica, política y religiosa, sin embargo, su concepción merece ser matizada: tenía calles maltratadas, sembradíos inmediatos, continuos problemas de agua (que apenas se solventaron a mediados del siglo XVIII) y al parecer las liebres aún correteaban en el centro de la ciudad; a pesar del panorama propiamente urbano, la simbiosis de esta con el espacio rural parecía ser más orgánica que dicotómica.

El aparato eclesiástico gozaba de un fuerte arraigo en Guadalajara (Calvo, 1992) y era este el que gobernaba sobre los baluartes defensivos de la fe. Al norte de la ciudad se levantó el convento de Santo Domingo, al sur San Francisco: sede capital de la provincia franciscana de Santiago, al oriente San Juan de Dios y en el occidente el convento del Carmen. Estos complejos eran acompañados por una multitud de templos menores desperdigados a lo largo y ancho del tablero, en cuyo centro se encontraba la catedral, templo dedicado formalmente a la Asunción de la Virgen María y que popularmente era compartido con “su sobrino Santiago” (Florencia, 1706).

En cuanto a sus pobladores, la sociedad tapatía dieciochesca era sumamente religiosa, cualidad que encontró su expresión en la alta densidad de religiosas y religiosos, en la abundancia de templos, esculturas y lienzos, así como en la celebración colectiva. Por su parte, resalta el establecimiento de cofradías, agrupamientos que establecían patronatos con sentidos colectivos y muchas veces gremiales, por ejemplo, la multitud de abogados congregados por el peso de la audiencia se encontraban bajo la protección de la virgen de Loreto, figura a la cual procuraban y celebraban en retribución (Calvo, 1992).

Fue común, además, el empleo de entidades sagradas como única defensa ante las adversidades. San Clemente protegía contra los rayos y los temblores, San Martín contra las hormigas y demás sabandijas que infestaban la ciudad (Dávila, 1963), ambas imágenes

fueron colocadas en lo alto del altar mayor de la catedral (Tovar, 2012) y sobre la puerta principal, junto con una imagen del apóstol Santiago: patrono de los dominios hispánicos y en el caso de Guadalajara tal vez patrono contra los indios.

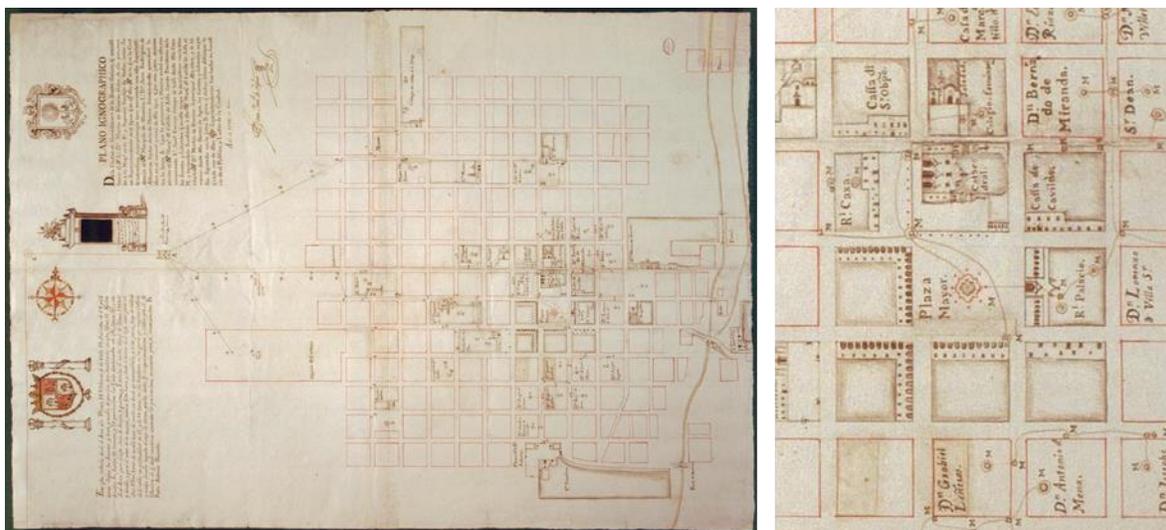


Figura VI. Plano de la ciudad de Guadalajara realizado por Francisco de Espino (1745)
Tomada de: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/20986?nm>, consultado el 9/03/2023.

Ubicada en el primer cuadro de la ciudad, la catedral presidía la configuración del espacio urbano, su cualidad sacra gobernaba el escenario de la expresión de la religiosidad popular, la sede obispal representaba el establecimiento de la normatividad eclesiástica y monárquica, debajo de su tablado se encontraba el cementerio con los restos putrefactos de los tapatíos difuntos, mientras que sus relojes y campanas acompañaban la medición y regulación del tiempo. La catedral era una institución que, tras haber terminado su periodo de consolidación administrativa y construcción material, se mostraba como un templo en completo dominio de sus funciones, auténtica representación terrena del palacio de dios en el cielo, baluarte religioso, espacial y monetario de la ciudad.

En conjunto, la significación de la catedral en el centro del cosmos tapatío era acompañada por el ingreso de los créditos, el diezmo, y el derecho de sepultura de los muertos, lo que provocó que el templo se vistiera de retablos dorados, aderezos de plata,

lienzos, esculturas y un regimiento de altares cubiertos con telas ricas, algunas traídas de la feria de Xalapa⁸.

La definición del espacio catedralicio merece ser introducida mediante dos categorías de validación: los portentos y los ritos. El portento implicaba la realización de hechos admirables por sus cualidades excepcionales y milagrosas. Nueva Galicia tuvo varios, desde la Cruz de Tepic hasta el Señor de los Plateros, pasando por las imágenes de Huaxicori, Senticpac, Santa Anita Atlixpac, San Juan y de Zapopan, esta última convenientemente vecindada al asentamiento tapatío. Por su parte, la catedral de Guadalajara alardeaba de la levitación “milagrosa y sobre todo orden de la naturaleza” del sombrero de un obispo fallecido (Dávila, 1963, p. 299), acto que investía un carácter milagroso al edificio, así como a la figura obispal, que además de ser “presentada por el rey e investida por el papa” (Calvo, 1992, p. 87) emanaba ahora un halo de santidad.

El rito se presentaba en la celebración de actos con búsqueda de obtener el beneplácito, comunión e intercesión de la divinidad y los santos, en el centro de este apartado se encuentran el grueso de las celebraciones litúrgicas. Ante este panorama, la catedral operó como un punto clave para el desenvolvimiento de la liturgia cotidiana del día a día, así como de las celebraciones extra ordinarias que tenían lugar durante el recibimiento de los obispos, las procesiones y la visita de las imágenes milagrosas en tiempos de necesidad.

El conjunto expresado en el recinto catedralicio era el símbolo de la riqueza, legitimidad y fortaleza del obispado y del cristianismo neo gallego. Por lo tanto, la pompa de las celebraciones catedralicias debía estar a la altura de la presencia del obispo, del espacio que producía portentos y que se levantaba sobre el cementerio de venerables: la catedral representaba el centro cosmogónico del cristianismo guadalajareño y su expresión debía ser la comprobación de dicha significación.

Al enmarcar este carácter en la sociedad barroca del siglo XVIII, es posible definir su desarrollo como una auténtica política de ostentación que, sin embargo, podía verse amenazada durante hambrunas y epidemias. Por lo tanto, no es posible conceptualizar al templo catedralicio como un recinto pasivo, sino que se trata de un espacio producido

⁸ Archivo del Cabildo Metropolitano de Guadalajara (en adelante ACMG), Actas de Cabildo, Libro 9, folio 143v, 22 de noviembre de 1729, en *Musicat*-Actas de cabildo y otros ramos. Base de datos de las catedrales de México, Puebla, Oaxaca, Guadalajara, Morelia, Mérida y Durango (en adelante Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx) consultado el 08/09/2022.

constantemente por el uso dado por la feligresía, así como por la labor de una legión de empleados y varias decenas de sacerdotes permanentes repartidos entre el párroco del sagrario, las capellanías y el cabildo⁹ (Calvo, 1992).

Aunque la ocupación del valle de Atemajac por parte de los fundadores de Guadalajara puede catalogarse como una decisión apresurada, el trazado de la ciudad demuestra todo lo contrario al presentar un acomodo amplio y cuya disposición geométrica parecía simbolizar la voluntad imperial de dominación y la necesidad burocrática de imponer el orden y la simetría sobre la continuidad del valle (Calvo, 1992, p. 21). De la misma manera, si bien la construcción de una catedral no representaba una necesidad inicial para la joven ciudad (dado que la sede inicial residía en Compostela) y aunque el resultado de la primera catedral fue casi tan desastroso como los primeros asentamientos de la ciudad (el templo se incendió en 1574), la edificación definitiva de la catedral representó una labor monumental cuyas dimensiones solo pueden ser comparadas con la trascendencia misma de la ciudad.

La fachada principal se levantó siguiendo el trazado de las tres naves del templo, siendo flanqueada además por dos torres. Sobre el muro frontal se crearon tres accesos que introducían a los fieles en las bóvedas que se sostenían sobre una serie de pilares, delimitando un espacio cuya escasa iluminación contrastaba con los luminosos cielos tapatíos y que a diferencia de otras catedrales de las Américas no contaba con ningún adorno o colgadura de damasco, terciopelo o tafetán¹⁰.

En cuanto a monumento de la ciudad, la catedral era la representación tangible de la permanencia, o por lo menos, de la duración del poderío de la ciudad, el orgullo de sus ciudadanos, así como de la dominación y legitimidad del catolicismo beligerante de la conquista americana y la contrarreforma europea. De esta manera, acorde a las tendencias del catolicismo de la época, la catedral fue dedicada a la Ascensión de María, mientras que popularmente el templo era asociado al Apóstol Santiago y con San Miguel, siendo este último el patrono original de la ciudad.

⁹ El cabildo representa una organización conformada por una docena de sacerdotes cuya función original era asegurar el esplendor del culto en la catedral. Entre las funciones del cabildo aparece celebrar la liturgia diariamente, administrar las finanzas, contrataciones, salarios y despidos de los empleados del templo, aconsejar al obispo y asegurar la continuidad del culto en su ausencia. El cabildo se reunía constantemente para discutir los menesteres de la catedral, en donde los acuerdos alcanzados eran registrados en una serie de libros seccionados en actas.

¹⁰ AHAG. Sección Gobierno, Serie Parroquias Catedral, Años 1708-1777, No de expediente: 23, Caja no 4, *Inventario de los bienes de la catedral 8 de enero de 1756*, sin folio. La presentación escrita en este documento hasta la página 53 proviene de este mismo manuscrito.

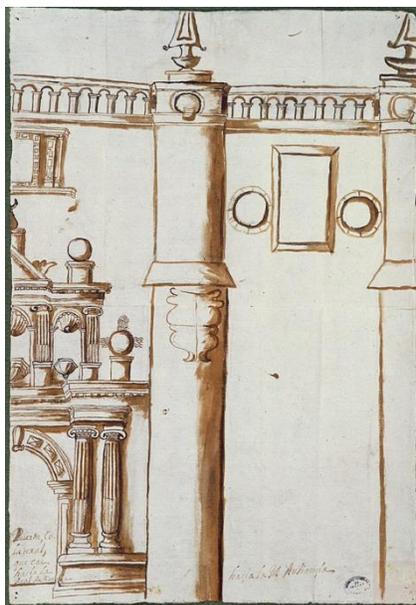


Figura VII. Diseño de la puerta colateral y fachada hacia la Real Audiencia de la Catedral de Guadalajara. Anónimo (1689)

Tomada de: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/20908?nm>, consultado el 9/03/2023.



Figura VIII. Diseño de la fachada principal de la Catedral de Guadalajara. Anónimo (1689)

Tomada de: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/20906?nm>, consultado el 9/03/2023.



Figura IX. Diseño de la catedral de Guadalajara visto desde el coro. Anónimo (1689)
 Tomada de: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/20909?nm>, consultado el 9/03/2023.

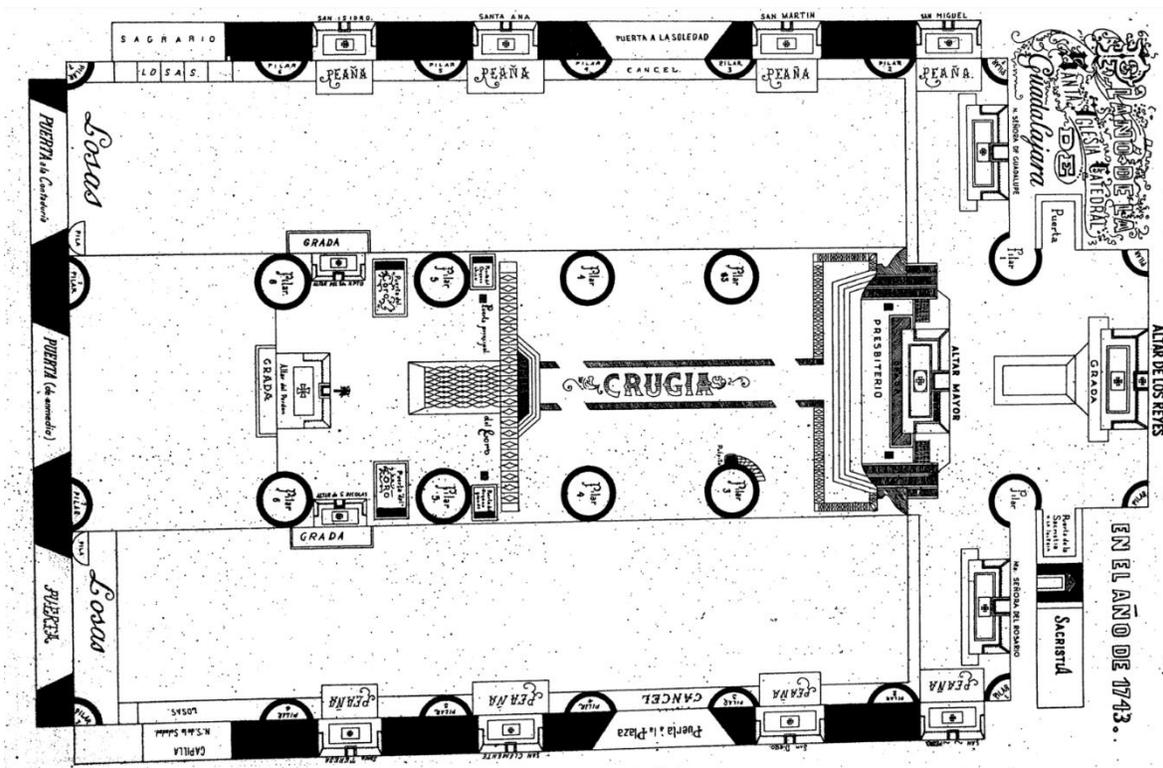


Figura X. Plano del interior de la catedral de Guadalajara trazado en 1743
 Tomada de: "Cuarto centenario de la fundación del obispado de Guadalajara" (1948) publicado por Artes Gráficas S. A. pp. 181.

La puerta principal conducía hacia el altar del perdón, el cual estaba incrustado en el muro posterior del coro. Como figura central, este altar tenía una pintura de la Inmaculada Concepción. A la derecha se extendía una nave lateral hasta el final del templo y en cuyos costados se adosaron seis retablos: San Isidro, Santa Ana, San Martín y San Miguel miraban hacia la nave central, el de Guadalupe se encontraba al fondo de la nave lateral y el del Santo Cristo estaba adosado al muro lateral del coro, aunque los retablos de San Martín y del Santo Cristo “solo podrían mantener el nombre de retablos en un Pueblo de Indios”.

La nave izquierda tenía otros seis retablos: Del Rosario, San Pedro, San Diego, San Clemente, Santa Teresa y San Nicolás al costado del coro, por otra parte, dentro de la torre del lado derecho estaba la capilla del Sagrario y dentro de la otra torre, la de la Soledad. De los retablos solo el de San Clemente y Santa Teresa eran bien calificados por el juicio de la época, los otros tres parecían corresponder al ornamento de una “iglesia titular pobre” y no a una catedral, mientras que el altar de San Nicolás no era propiamente un altar, sino ornato.

Al fondo de la nave central se colocó el Altar de los Santos Reyes, espacio recubierto por la cúpula, conectaba con la sacristía y era donde se resguardaban los balsones del monarca frente a un retablo con un lienzo grande de la Asunción de María y dos estatuas. Frente a este altar y ya dentro de la nave, se edificó el Altar Mayor. Este tenía una planta cuadrada que se levantó sobre un presbiterio rodeado por una reja de hierro y que para el siglo XVIII contaba con dos ambones de madera dorada pero oscurecida por su antigüedad.

De la misma manera, el retablo del Altar Mayor conservaba poco dorado, mientras que sus “vicios y defectos de construcción, sin ajuste a regla alguna del arte de la arquitectura” demostraban evidentemente su antigüedad y causaban a la vista “ningún brillo, hermosura o armonía” para el gusto dieciochesco. Este altar fue construido por Francisco de la Gándara durante la primera mitad del siglo XVII, en el lugar más alto se colocó una imagen de la concepción de María, debajo de esta estaban las imágenes de San Celestino, Santa Anna y San Martín, en el nivel inferior se colocaron las imágenes de San Pablo, Cristo Resucitado y San Pedro (Tovar, 2004). Para el siglo XVIII se menciona que el retablo tenía un sagrario de plata de color oscurecido en el primer cuerpo y otro lienzo de la Asunción en el segundo cuerpo.



Figura XI. Interior de la catedral de Morelia, pintura de Mariano de Jesús Torres (1876). Morelia (detalle en el que se observa una nave lateral, el muro del coro, un órgano y las colgaduras de tela sobre las columnas)

Tomada de: https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura:4162., consultado el 9/03/2023.



Figura XII. Nave procesional del evangelio de la catedral de Puebla, pintura de José Manzano (s. XIX) (a la derecha aparece un muro del coro y un órgano sobre este)

Tomada de: https://es.wikipedia.org/wiki/Catedral_de_Puebla#/media/Archivo:Interior_de_la_catedral_de_Puebla.JPG., consultado el 9/03/2023.

Resulta notorio que el coro al que se ha hecho referencia representa un espacio hoy desaparecido a raíz de una serie de remodelaciones realizadas desde el siglo XIX. Originalmente, el coro de la catedral de Guadalajara se ubicaba sobre la nave central, entre el altar del perdón y el espacio reservado para la feligresía congregada frente al altar mayor. Este acomodo ha sido identificado como “coro a la española” y contó con al menos 5 exponentes en el territorio novohispano: las catedrales de México, Puebla, Oaxaca, Morelia y la referida catedral de Guadalajara. Al igual que lo ocurrido en Guadalajara, el coro a la española de Morelia fue suprimido para dar cabida a más feligreses en la nave central.

Los altares del Perdón, del Santo Cristo y de San Nicolás se adosaron a los muros que demarcaban el espacio del coro, mismos que fueron levantados entre las columnas que marcaban la separación entre las naves del templo. Estos muros eran coronados por una baranda, generando un pasaje superior donde a inicios del siglo XVIII aún podrían verse algunos órganos pequeños. Durante este periodo, el coro se delimitaba por el quinto y sexto grupo de columnas, teniendo al frente un enrejado desde cuyo centro partía la crujía que conectaba directamente a este espacio con el Altar Mayor.

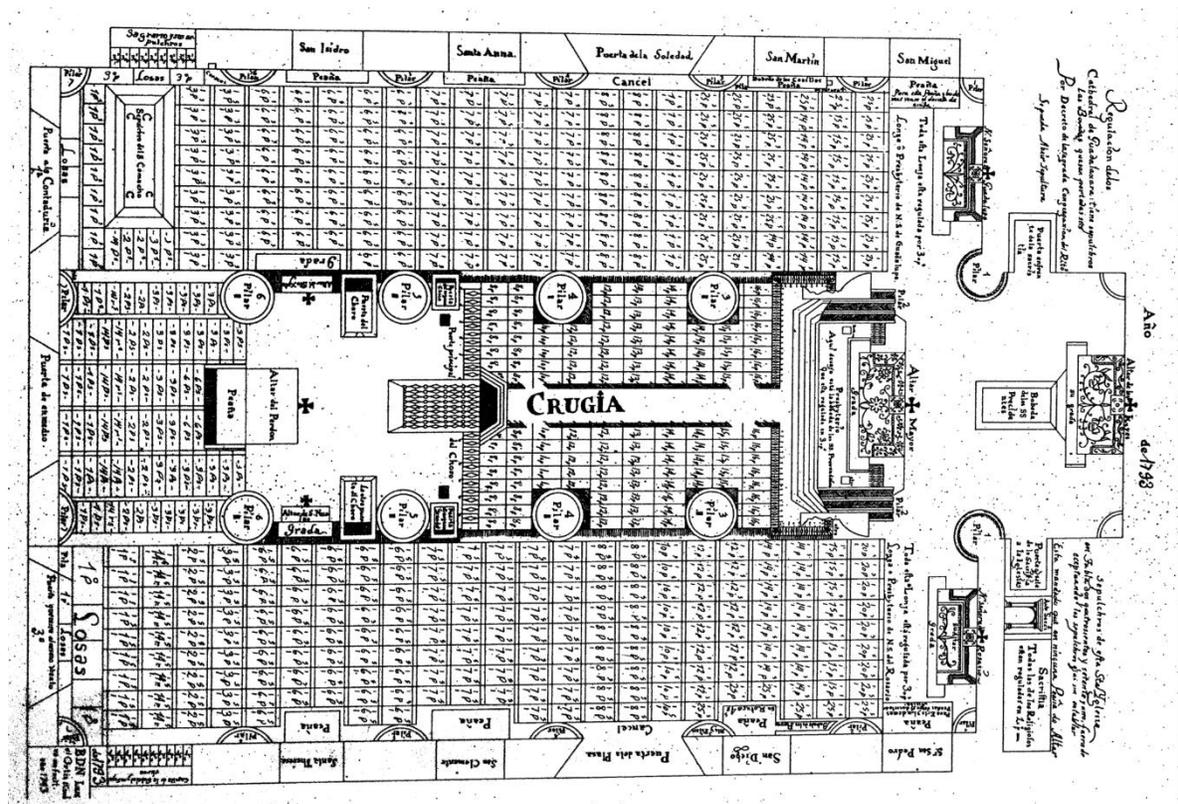


Figura XIII. Regulación de los sepulcros de la catedral de Guadalajara trazada en 1743
 Tomada de: “Cuarto centenario de la fundación del obispado de Guadalajara” (1948) publicado por Artes Gráficas S. A. pp. 185.

La catedral era además el cementerio común de los vecinos de Guadalajara y esto generó una serie de problemáticas. Ya desde el siglo XVI se denunciaba el poco espacio restante en las sepulturas internas del templo, por lo que se designó un espacio exterior para sepultar a los esclavos y otros pobladores de baja categoría (actual sagrario metropolitano). Durante gran parte del siglo XVIII la catedral era la única parroquia en la ciudad, por lo que el acomodo de las sepulturas se mantuvo como un problema severo: los cuatrocientos setenta y un sepulcros bajo el tablado, más los que existían en las seis bóvedas resultaban insuficientes.

Aunque se intentaba que las sepulturas se mantuvieran cerradas el tiempo suficiente para que la tierra descompusiera los cuerpos, el aumento de mortajas y restos transformó a la tierra bajo el tablado de la catedral en una masa de estado grasiento y maloliente, cuyos olores escapaban entre las tablas del piso, lo que era inconveniente para la comodidad y la salud de los feligreses, quienes en ocasiones debían cubrir su nariz para tolerar el ingreso al templo. Esta situación comenzó a ser solventada hasta las últimas décadas del siglo XVIII, cuando se declaró la suspensión de sepulturas dentro de la catedral, el establecimiento de sepulcros en el nuevo Santuario de Guadalupe y la construcción de lo que se convertiría en el Panteón de Belén.

Ya en la segunda década del siglo XVIII el coro fue extendido hacia el frente con tal de alojar dos órganos construidos por José Nasarre y que no cabían sobre los muros del coro, espacio en el que usualmente se colocaban estos instrumentos:

Y habiendo propuesto el señor chantre doctor don Salvador Jiménez Espinoza de los Monteros (...) si se le daba facultad para disponer que se echen dos arcos que son necesarios para alargar las tribunas del coro de esta dicha Santa Iglesia para que quepan los órganos que están concertados y se han de poner en dichas tribunas (...) le dieron la facultad y comisión necesaria para que entienda y disponga la referida fábrica de los arcos (...) y así mismo el que se pongan los dos órganos que están concertados en las dos tribunas a los dos primeros arcos del coro por necesitar su fábrica de más capacidad que la que tienen las tribunas en que hoy están los dos órganos viejos¹¹.

Como resultado, el coro fue extendido hasta la mitad de la arcada, donde se colocaron los dos órganos sobre una grada de madera de baja altura, acomodo sumamente inusual para las disposiciones de las catedrales y que parece ser imitado por una escena plasmada en un lienzo conservado en el templo de la Merced de Guadalajara.

¹¹ ACMG. Actas de cabildo, libro 8, folio 91v 92f, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.



Fotografía de autoría propia (2022). Lienzo en el templo de la virgen de la Merced (Aparición en el coro a San Pedro Nolasco. Centro de Guadalajara, Jalisco.

Alrededor de los ángulos interiores del coro se levantaba la sillería conformada por dos hileras de gradas con 83 sillas ornamentadas en el orden dórico (Tovar, 2004), el conjunto era acompañado por un reloj y el reglamento del coro. La sillería formaba una herradura cuyo centro era ocupado por un asiento de mayor jerarquía, este miraba directamente hacia el altar mayor, la silla era la sede del obispo y presentaba columnas de orden corintio, mostraba las llaves y la tiara de San Pedro, mientras que en su remate se levantaba una cruz sostenida por dos figuras femeninas (Tovar, 2004).

Las sillas eran ocupadas por los miembros del cabildo y por el obispo en diversas celebraciones, por lo que además de ser un espacio de culto, el coro se convirtió en un punto de encuentro obligado para los distintos agentes eclesiásticos, quienes no siempre se encontraban en los mejores términos, por lo que se prohibió de manera reiterada el ingreso de armas ofensivas y defensivas, así como el uso de palabras malsonantes en este espacio.

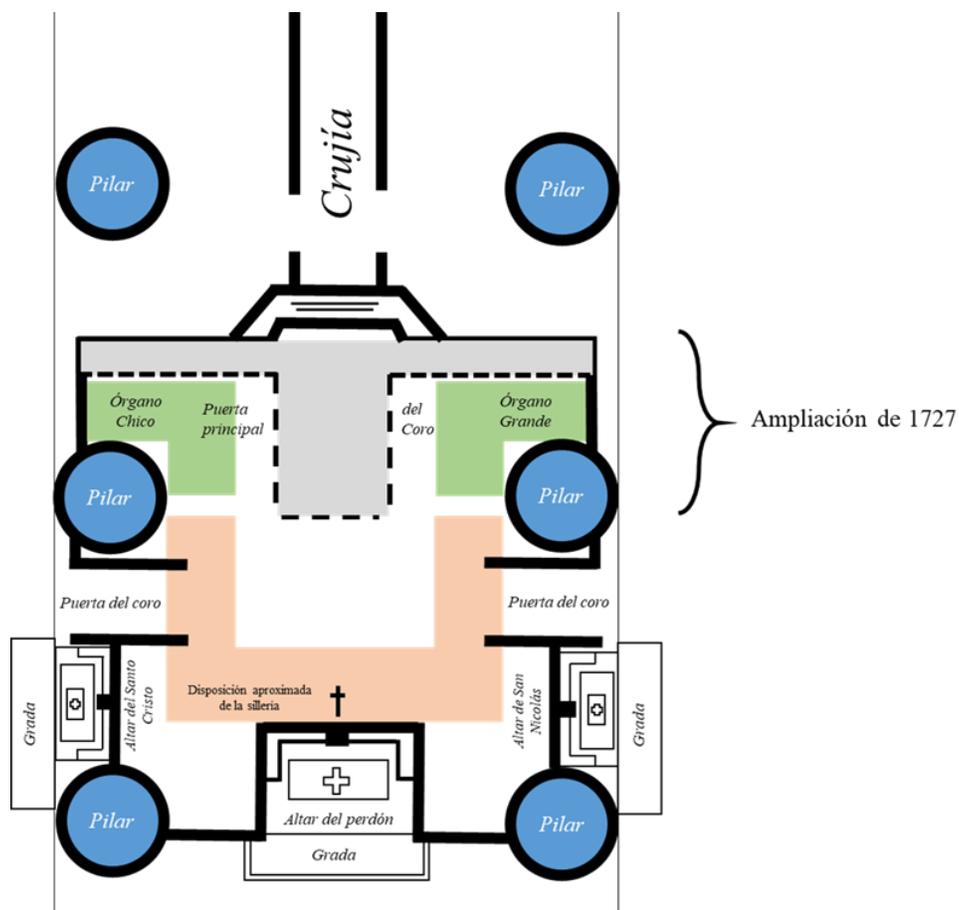


Figura XIV. Plano del coro de la catedral de Guadalajara.

Autoría propia basada en el plano mostrado en: "Cuarto centenario de la fundación del obispado de Guadalajara" (1948) publicado por Artes Gráficas S. A. pp. 181.

La vista frontal del coro carecía de muro, por lo que era posible observar la prolongación de la nave central que remataba en el altar mayor y detrás de este, el altar de los reyes. El altar mayor era bordeado por una baranda que abría un pasillo que cruzaba por el medio de la nave central, continuaba más allá de los asientos destinados a las autoridades reales y a sus esposas, desde donde seguía hasta interceptar el espacio del coro.

Además de contener la sillería, el coro era el punto desde donde se realizaba la práctica sonora del templo. La actividad musical se dividía en dos categorías, por un lado, gran parte de la liturgia dependía de entonaciones monódicas, cantos atribuidos a un dictado divino a San Gregorio y que conformaban un corpus común para todo el catolicismo. Este canon de melodías era conservado mediante su notación en libros de gran formato que eran apoyados sobre un atril de grandes proporciones, llamado facistol, desde donde el contenido

de estos libros de coro era visible para un amplio contingente de cantores dirigidos por el sochantre que marcaba el pasar de las figuras con una vara¹².

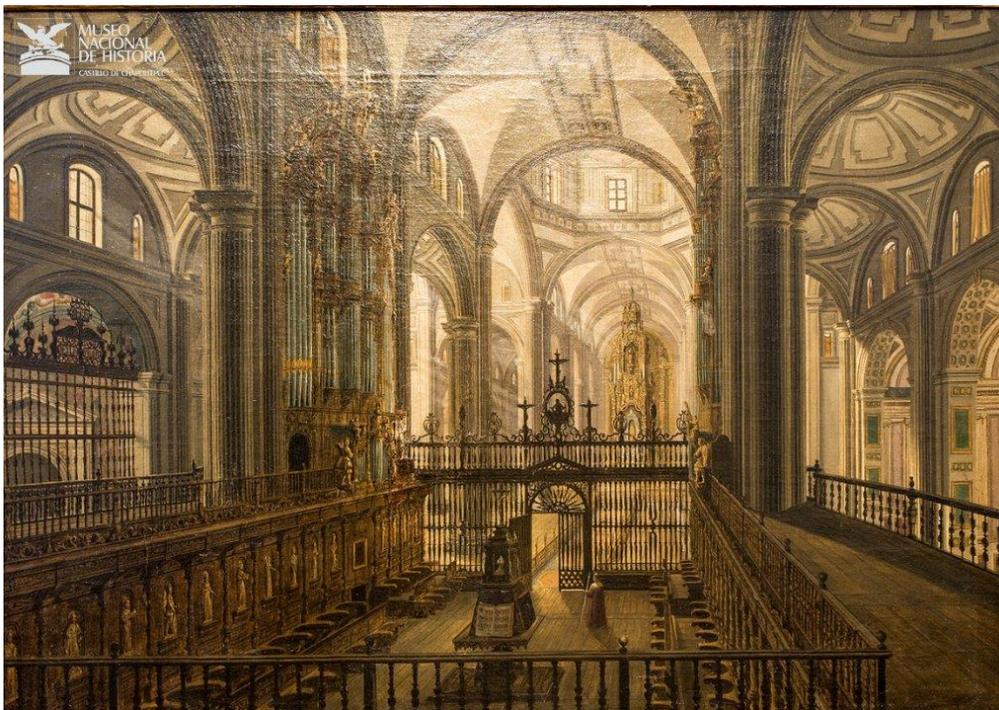


Figura XV. Interior de la catedral Metropolitana de México, Pedro Gualdi (s. XIX)

Recuperado de: <https://twitter.com/Museodehistoria/status/1330571790372974597/photo/>, consultado el 11/03/2023.

Además del canto gregoriano que sonorizaba las liturgias cotidianas, la catedral mantenía a un grupo de músicos un tanto más amplio y mucho más diverso, dedicado a la interpretación de la polifonía o “canto de órgano”, música cuya escritura dividía las distintas voces necesarias en papeles de música aptos para una cómoda lectura individual de los cantores, órganos, violines, trompas, bajones y demás instrumentos que fueran necesarios. Así mismo, el coro de la catedral debió contar con atriles para la lectura de esta música.

La diferencia sensitiva entre la escucha de la polifonía con relación al canto llano es evidente, sin embargo, la complejidad de la polifonía requería de un periodo de ensayo más prolongado, una sincronización más compleja, así como la contratación de un mayor número de elementos para desarrollar en su totalidad las voces requeridas, mientras dependía de la composición constante de nuevas obras. Por lo tanto, la polifonía se reservó para celebraciones mayúsculas, en la que participaba un grupo nutrido de instrumentistas y

¹² ACMG. Actas de Cabildo, Libro 15, folio 275fv, 30 de julio de 1808, en *Musicat*, Actas de cabildo, consultado el 08/09/2022.

cantores contratados por la catedral dirigidos por el maestro de capilla, mientras que desde el cabildo la práctica musical era supervisada en teoría por el chantre, quien a su vez contaba con el consejo de músicos destacados, especialmente del maestro de capilla.

La gestión y manutención de la capilla era una carga pesada para la ya sobrecargada catedral. En suma, los ingresos del obispo, el cabildo y demás gastos de la catedral (en la que se incluye el pago de la capilla de música) representan un 58.7% del total de los recursos de la iglesia tapatía (Calvo, 1992). Por lo tanto, la manutención de la institución catedralicia de Guadalajara solo puede ser entendida mediante su sustento regional, desde el noroeste hasta Zacatecas se contribuye al sustento de la iglesia tapatía. Entre cuyos gastos aparece el pago constante, algunos préstamos ocasionales a los miembros de la capilla de la catedral, los gastos de compra de nuevos instrumentos, el constante mantenimiento de los órganos, la formación de nuevos reclutas, o bien la búsqueda a veces desesperada de integrantes para llenar los puestos vacantes.

En sus caracteres mínimos, una capilla musical novohispana debía conformarse por un conjunto de cantores, un organista, un bajonero y un maestro de capilla; sin embargo, al revisar los elementos contratados por la catedral de Guadalajara, se encuentra la presencia simultánea de varios pares de organistas y bajoneros, un grupo considerable de cantores y otros abundantes y variados instrumentistas. Más allá de sus elementos básicos, el grupo de instrumentistas puede catalogarse como una opulencia financiada por una institución económicamente capaz, pero muchas veces inestable, por lo que no sorprende que en momentos de penuria la capilla musical se redujera mediante despidos en masa.

La conservación, manutención y el desarrollo de las dimensiones de la capilla musical como elemento de la catedral de Guadalajara responde a dos grandes apartados interrelacionados: por un lado, la riqueza sensitiva, afectiva y persuasiva que ofrecía la música como parte de las celebraciones, y por el otro, la reproducción de una tradición musical consolidada en el cristianismo, la cual entendía el uso sacro de la práctica musical a partir de su trascendencia cosmológica. En conjunto, la articulación de la construcción histórica del imaginario musical en el pensamiento tapatío, así como el resultado sensitivo producido por la capilla, articularían el sentido y las condiciones de la capilla musical como parte de la expresión y cristalización de la concepción musical en el cosmos tapatío.

2.2 La música y el bajón en el cristianismo de Guadalajara

Identificar la concepción de un ámbito concreto en el pensamiento de la Guadalajara dieciochesca es una empresa compleja, ya que las teorizaciones locales no suelen ser moneda corriente (Calvo, 1992, p. 267). Sin embargo, gracias a un análisis comparativo es posible detectar la prolongación de direcciones propias de la cosmovisión cristiana europea y novohispana, que en conjunto concibieron una auténtica cosmología musical aplicada en los entornos tapatíos, sobre la cual se construyó el sentido y la manutención de la capilla catedralicia.

Al tratar las bases de la posición de la música sacra en el paradigma tapatío se requiere partir de los precedentes europeos, iniciados durante los primeros siglos de la cristiandad, cuando la inclusión y conceptualización de la música como parte del ritual cristiano se dio mediante una reflexión constante, sostenida en discusiones teológicas y comprensiones afectivas que buscaron justificar la participación de la música en la liturgia, así como la trascendencia de las prácticas sonoras.

La primera voz que aparece es un eco griego, cuya influencia permitió la incorporación de una escuela de teorización sobre la música, con la que los cristianos antiguos reconocieron la afectación sensitiva que provocaba la escucha musical, así como su potencial discursivo. En este concepto, la gama de sensaciones provocadas por la música era comprendida desde el ordenamiento del mundo por un sistema de correspondencias consonantes y disonantes de naturaleza numérica, las cuales podían ser afectadas mediante la práctica musical. Traspasado al pensamiento cristiano “la musicalísima palabra griega armonía (conjunción, orden) se entiende en sentido mucho más amplio e incluso cósmico, es decir, en el sentido de orden universal, numéricamente dispuesto y estructurado, que deriva de Dios” (D’Agostino, 2011, p. 771).

Gracias a esta visión, el pensamiento cristiano retomó la concepción cosmológica proveniente del neoplatonismo adaptada durante la edad media a partir de un enfoque escolástico, en el cual se retomó la división tripartita de la música expresada por la trascendente obra de Severino Boecio: música mundana, música humana y música instrumental. La música mundana refería al ordenamiento del cosmos y al sonido producido por la creación:

es posible observarlo con claridad, sobre todo en las cosas que se suelen ver en el propio cielo o bien en el ensamblaje de los elementos o bien en la diversidad de los tiempos. ¿Cómo puede, en efecto ser

que tan veloz maquinaria del cielo se mueva en una carrera callada y silenciosa? Aunque a nuestros oídos dicho sonido no llega (...), no podrá, sin embargo, un movimiento tan velocísimo de cuerpos así de grandes no suscitar en absoluto ningunos sonidos (Boecio, 2009, p. 78).

Por su parte, la música humana era producto del equilibrio de los elementos dicotómicos que convergían en el cuerpo humano. Esta música era comprensible a “cualquiera que desciende dentro de sí mismo” (Boecio, 2009, p. 81), la escucha de la música humana aboga por la toma de conciencia de la sensibilidad afectiva como vínculo de la creación, es decir, como parte de la música mundana. Por último, la música instrumental es aquella que se produce por instrumentos de cuerda, de viento o de percusión, así como por la voz humana, cuya cualidad trascendental residía en el poder de esta para afectar a la música humana y en el mejor de los casos, en acercar a esta a la música mundana.

Al establecer la trascendencia de la música instrumental, la comprensión musical del mundo y del ser humano, se configuró el sentido y dimensión de la afectación que producía la música instrumental en los escuchas. Según esta corriente, a partir de la influencia de ciertas gamas musicales en el afecto humano, la música podía adecuar el ánimo en funerales y festividades, incentivar o apaciguar la cólera o el deseo. La inclusión de la música en el discurso y la práctica del cristianismo no pasaron por alto la afección sensitiva ni la naturaleza moral de la música, por lo que se estableció un ordenamiento dicotómico de la música instrumental.

La práctica sonora se convirtió entonces en un elemento utilizable a favor del avance cristiano. Según Celestino de Alejandría esta era una herramienta capaz de revivir a aquellos que estaban como muertos, pues era este canto el mismo que había organizado la creación entera y había afinado los elementos discordantes de tal manera que el universo estuviera en armonía con el creador (Claro, 1990). Esta distinción conjugó una aporía que corresponde con el principio básico del pensamiento religioso: la conceptualización de la música sacra y la música profana. En palabras de Juan Crisóstomo “los demonios se congregan donde hay cantos licenciosos, en cambio, donde hay cantos espirituales la gracia del Espíritu desciende, santificando boca y mente” (Claro, 1990, p. 28).

La música se posicionaba entonces como una valiosa herramienta de convocatoria, conversión y porque no, de persuasión, aunque era asechada por el riesgo latente de privilegiar el goce estético antes de la contemplación y la recepción del mensaje divino, lo que conducía al pecado. Como miembro de este dilema, ya desde el siglo IV Agustín de

Hipona presenta una de las exposiciones más valiosas. Aunque titubea, el obispo terminó por aceptar con poco convencimiento el uso del canto en los templos:

Recuerdo las lágrimas que derramé con los cánticos de la Iglesia en los comienzos de mi conversión (...). Así fluctuó entre el peligro del deleite y la experiencia del provecho, aunque me inclino más –sin dar en esto sentencia irrevocable- a aprobar la costumbre de cantar en la iglesia, a fin de que el espíritu flaco se despierte a piedad con el deleite del oído. Sin embargo, cuando me siento más movido por el canto que por lo que se canta, confieso que pecco en ello y merezco castigo y entonces quisiera mas no oír (Claro, 1990, p. 29).

A pesar de su cualidad dicotómica, la música sacra logró consolidarse. Ya desde el final de la edad media, Tomás de Aquino no se cuestionaba la pertinencia de la música en los templos “la alabanza vocal (de Dios) es necesaria para que los afectos del hombre sean provocados hacia Dios” (Ciencia Tomista, 1912, p. 428), pero indica la necesidad de su separación de las cualidades musicales que se aprecian en los teatros, un sentido que las autoridades eclesiásticas mantuvieron con el paso de los siglos. Según Pio X, la música eclesiástica debía “excluir todo aquello que la hace profana, no solamente en sí misma, sino también de acuerdo con la manera como la interpreten los músicos” (Claro, 1990, p. 30).



Figura XVI. La Adoración de la Sagrada forma. Vicente López Portaña (1792)

Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-adoracion-de-la-sagrada-forma/ad971ea3-12e1-4238-b081->, consultado el 11/03/2023.

La música sacra termina de consagrarse a partir de su diferenciación con la música profana. Por lo tanto, lejos de referir a un acomodo musical e instrumental concreto, las características entre lo que es identificado como sonoramente sacro o profano varió enormemente con el paso de los años.

Al delimitarse la concepción sacra a partir de la comparación con las prácticas profanas, la música sacra terminó por ser definida por las tendencias profanas, a pesar de los intentos de las autoridades religiosas por separar a las formas musicales (y a los músicos) de los templos del panorama profano.

A partir de esta aceptación y de cara al advenimiento de nuevos siglos, los templos católicos auspiciarían la formación de cantores y la contratación de instrumentistas, procurando también su permanencia en el ámbito sacro para que estos no participaran de las prácticas sonoras seculares o pecaminosas. A su vez, este financiamiento promovió la evolución de las tendencias musicales, la formación de agrupaciones cada vez más numerosas y hábiles, así como la reforma e invención de instrumentos.

En este panorama se crea el bajón, instrumento cuyo origen, si bien sigue siendo discutido (Kopp, 2012), es posible identificarlo dentro del marco de creación europea de las primeras décadas del siglo XVI.

De esta manera, tras la paulatina conquista y evangelización de las regiones americanas, el periodo novohispano se inscribe ante una práctica musical sacra ya consagrada en el territorio católico, por lo que se estableció un proceso de enculturación musical a la par de la conquista espiritual. Ya desde el inicio de la evangelización en el siglo XVI se establecieron los primeros entornos de educación musical dedicados a la formación de la nobleza india, como el espacio creado por Pedro de Gante en Tlatelolco o en el colegio de San Martín de Tepoztlán (Maquívar, 2012).



Fotografía de autoría propia (2022). Sotacoro de la iglesia principal de Santa María Tonantzintla (s. XVIII), Cholula, Puebla.

Los registros más antiguos del bajón novohispano remiten a este proceso. Siguiendo el recorrido de Kopp (2012), la primer aparición del bajón en la catedral de México refiere a 1588, aunque investigaciones más recientes ubican su llegada antes de 1543, año en que se

hace mención de su uso en la catedral de México a manos de un músico indio (Rodríguez, 2017). La temprana aparición del bajón en México sorprende no solo por su contemporaneidad con las primeras referencias europeas, sino que incluso se posiciona como una de las noticias más antiguas del uso del bajón en los dominios hispanos.

En el panorama ibérico, las noticias (certeras) más antiguas que se conservan refieren a la compra de un par de instrumentos por María de Austria para ser utilizados en Tordesillas en 1556, tras este aparece su uso en Palencia a partir de 1560, Madrid en 1562, El Escorial en 1563, Valencia en 1564 y Ávila hacia 1565 (Kopp, 2012). Sin embargo, según James B. Kopp dada la cercanía de los marcadores ibéricos mencionados, el ingreso del instrumento en el mundo hispánico debió haber comenzado en un punto anterior al que se conserva en los registros textuales (Kopp, 2012), deducción que adquiere fuerza con los registros mexicanos.

La rapidez de la aparición del bajón en la catedral de México cobra sentido ante la conquista musical, la cual favoreció la difusión del instrumento de manera igual o incluso más rápida que en la península Ibérica. Así como ocurrió en las proximidades de la ciudad de México, la formación de bajoneros en otras regiones novohispanas fue promovida en entornos indios, iniciando su propagación junto a la expansión del territorio del virreinato.



Figura XVII. Pintura anónima (s. XVIII) en el baptisterio de la iglesia principal de San Gabriel Azteca, Hidalgo

Recuperado de: <http://mexicosmurals.blogspot.com/2019/04/colonial-music-> consultado el 11/03/2023.

Por su parte, la localización del pensamiento musical que imperaba en este proceso es complicada. Si bien el ámbito propiamente novohispano parece carecer de reflexiones formales sobre la música especulativa que sobrevivan a la fecha, es posible encontrar los frutos de la reflexión sobre esta en cantos, imágenes y narraciones desde los primeros años de la evangelización. Por ejemplo, con respecto a la celebración de Corpus Christi en Tlaxcala durante el año de 1538, Motilina describe que:

Iba en la procesión capilla de canto de órgano de muchos cantores y su música de flautas que concertaban con los cantores, trompetas y atabales, campanas chicas y grandes, y esto todo sonó junto a la entrada y salida de la iglesia, que parecía que se venía el cielo abajo (Benavente, 1988, p. 124).

Así mismo, ya en el siglo XVII en la catedral de Puebla se significó el éxtasis provocado por el encuentro con la divinidad mediante un canto en el que “todo en el hombre es subir y todo en Dios es bajar”, también se cantó sobre una “música divina, acorde y soberana” y sentenció “que es músico el rey, y nota las más leves disonancias” (Cashner, 2018, pp. 37-47).



Figura XVIII. Representación de Jesucristo con báculo y órgano, ilustración en libro de coro de la catedral de Guadalajara

Imagen perteneciente a la Catedral Basílica de Guadalajara facilitada por el Sr. Canónigo Carlos Alzaga Díaz.

Por su parte, sor Juana Inés describió la condición humana como una cadencia armónica que, por estar desafinada, había perdido la naturaleza (Méndez, 1994). Mientras que, como indicador sobresaliente se encuentra el texto del español Andrés Lorente “El

porqué de la música” (2006) publicado en España durante 1672, quien retoma la posición de Boecio.

La implantación de la música y los instrumentos europeos en el marco de la conversión religiosa expusieron de nuevo la dicotomía propia de la música sacra. Con el paso de los años resultó evidente que la práctica en los entornos de evangelización tendía a privilegiar el disfrute sobre la comprensión; una jerarquización cuestionable en la práctica y que fomentó el crecimiento exponencial de instrumentistas y cantores. La situación resultaba sumamente incómoda para las autoridades eclesiásticas, por lo que tomaron medidas en el asunto, desde los estatutos oficiales se promovió el canto de letras sacras en lenguas originarias y la reducción de la música instrumental, según el Primer Concilio Provincial Mexicano:

De hoy más no se tañan trompetas en las iglesias en los divinos oficios, ni se compren más de las que se han comprado, las cuales solamente servirán en las procesiones que se hacen fuera de las iglesias y no en otro oficio eclesiástico. Y en cuanto a las chirimías y flautas, mandamos que en ningún pueblo las haya si no es la cabecera, las cuales sirvan a los pueblos sujetos en los días de fiestas de sus santos, y las vigüelas de arco y las otras diferencias de instrumentos, queremos que de el todo sean extirpadas (Álvarez, 2009, p. 177).



Fotografía de autoría propia (2022). El tránsito de San José de Juan Talavera (s. XVIII) expuesto en el Museo Internacional del Barroco, Puebla.

Por si el estruendo de los instrumentos no fuera suficiente, la proliferación de músicos y cantores implicaba la disminución del porcentaje de población dedicada a la explotación de la tierra, y el aumento de la corrupción de la moral, por lo que incluso el mismo rey llegó a intervenir:

se ha dicho que hay muy gran exceso y superfluidad en esa tierra, y gran gasto, con la diferencia de géneros de instrumentos de músicas y cantores que hay (...) y que de ello se siguen grandes males y vicios, porque los oficiales de ello y tañedores de los dichos instrumentos (...) son grandes holgazanes (...) destruyen las mujeres casadas y doncellas y hacen otros vicios anexos a la ociosidad (...) y me fue suplicado lo mandase proveer y remediar como conviniese o como a mi merced fuese¹³



Figura XIX. Escultura anónima (s. XVIII) en la cúpula del ex convento de San Agustín, Querétaro

Recuperado de: <http://mexicosmurals.blogspot.com/2019/04/colonial-music-bassoon.html>, consultado el 11/03/2023.

Es probable que en el siglo XVI la presencia del bajón fuera más bien reducida, incluso en comparación con otros instrumentos musicales, lo que explicaría su ausencia en las regulaciones del instrumental establecido por los concilios provinciales mexicanos celebrados durante la segunda mitad del siglo. Esta presunta escasez de bajones puede alinearse con varios factores: a diferencia del órgano, las chirimías, sacabuches o violines, el surgimiento tardío del bajón lo posiciona como un instrumento novedoso para el siglo XVI, por lo que su fomento y aceptación en la práctica musical naturalmente pudo ser mesurada. En segundo lugar, las características morfológicas del bajón bien pudieron haber sido un impedimento para la construcción y, por lo tanto, el abasto de instrumentos, por lo que solo

¹³ Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACCMM), Correspondencia, libro. 7, s.f., "*Al presidente e oidores de la Audiencia Real de la Nueva España: Qye provean que se moderen y no halla exceso en los instrumentos de música y cantos que hay en aquella tierra*" Toledo, 1561. Citado en Álvarez, 2009, pp. 178.

pocos establecimientos estarían en posición de gestionar la compra de bajones durante las primeras décadas del virreinato.

A pesar de las dificultades, el bajón seguiría el camino de la expansión del catolicismo y de su música litúrgica. Durante el periodo virreinal, es posible rastrear su uso desde Guatemala hasta Nuevo México en donde para inicios del siglo XVII se encuentra que

Un contrato fechado en 1631 especifica que chirimías, bajones, trompetas y otros instrumentos musicales debían ser enviados a las misiones por cada cinco frailes en el campo. Entre 1620 y 1630 había hasta sesenta y seis misioneros franciscanos trabajando en Nuevo México en cada momento. Esta figura sugiere que al menos treinta bajones y cuarenta chirimías fueron usadas en conjunto en Nuevo México (Kopp, 2012, p. 40).

Con el paso de los años, el bajón encontró su uso en el área Yaqui y llegó a tener presencia en las Filipinas, en donde fue introducido por el jesuita Luis Serrano. Para 1699 el bajón se presentó como parte de un quinteto ante el emperador de China en Pekín, la presentación fue dirigida por el jesuita portugués Tomas Pereira (Kopp, 2012, p. 42). De esta manera, el bajón prosperó a lo largo y ancho de los templos en los dominios hispanos.

Sin embargo, la vinculación con las prácticas profanas seguía ocurriendo incluso bajo la mira de las autoridades, posición que se mantuvo hasta el siglo XVIII, a partir de lo cual el obispo de Mérida sentenció que:

la experiencia tiene bien acreditado que según la música así se mueven los afectos y se encaminan a profanidades mundanas cuando se usa de ellas en las iglesias como en los teatros o casas particulares, donde se congregan los del siglo para sus funciones y diversiones que tanto se alejan del espíritu con que se ha de concurrir a los templos¹⁴.

Si bien la sacralidad de la práctica novohispana fue puesta en duda en repetidas ocasiones, su posición religiosa en el ideario popular fue impulsada de múltiples maneras. Como parte de este campo, resultan vitales los indicadores plasmados en el campo iconográfico, apartado que fungió muchas veces la función de los libros, siendo las imágenes mudas pregoneras de las conceptualizaciones teológicas, las cuales enseñaban con una palabra tácita a aquellos que las contemplaban (Maquívar, 2012). A partir de estos registros aparece una línea de acción dedicada a la estandarización y difusión de la construcción del ideario de la música sacra mediante la comisión de obras gráficas, que implantaron la configuración cosmológica de la música en el pensamiento novohispano.

¹⁴ Archivo del Venerable Cabildo Metropolitano de Yucatán (AVCMY). Actas de Cabildo, Libro 6, folio 204fv, 22 de febrero de 1787, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.



Figura XX. Pintura anónima (s. XVIII) en el Camarín e la iglesia principal de Tabí, Yucatán

Recuperado de: <http://mexicosmurals.blogspot.com/2019/04/colonial-music-bassoon.html>, consultado el 11/03/2023.

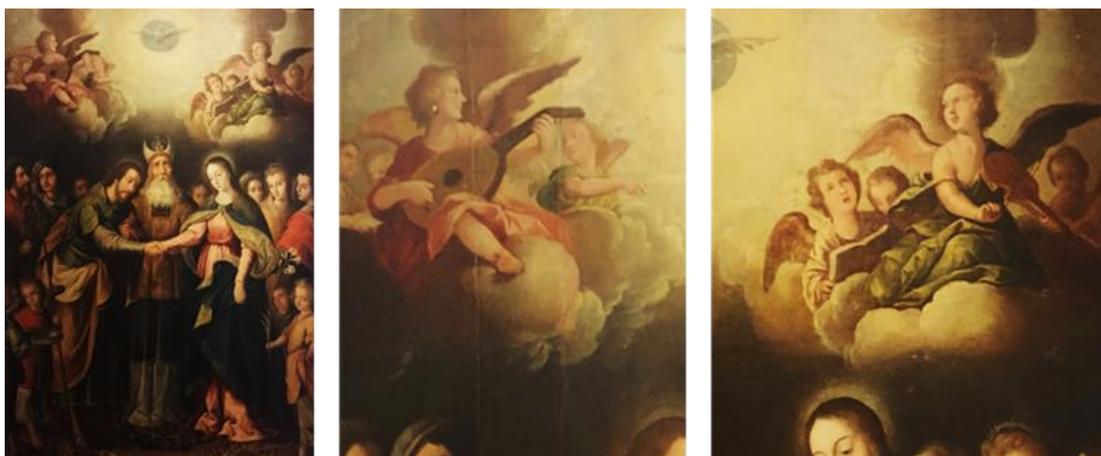
En su mayoría, las imágenes plasmadas refieren a la aparición de los llamados “ángeles músicos”, cuya práctica musical remite a la música mundana, mientras que los medios con los cuales estos ángeles tocan su música recuerdan a la música instrumental. A su vez, la aparición de estas figuras en espacios concretos de los templos legitimaba la práctica de los cantores e instrumentistas, por lo que la colocación de los ángeles en los coros o en los sotacoros de los templos se dimensiona como una invitación hacia la adecuación de la música humana.

Dadas las reformas físicas de la catedral de Guadalajara, es imposible definir con certeza la constelación de ángeles músicos que pudo habitar el espacio público del templo durante el periodo colonial, se especula que la presencia de varios lienzos dedicados a la inmaculada concepción bien pudieron contener estos elementos, dada la recurrencia de los ángeles músicos en las representaciones de esta advocación (von Wobeser y Villavicencio, 2011).

En cuanto a los elementos que se han conservado hasta nuestros días, aparece *La iglesia triunfante*, lienzo de Cristóbal de Villalpando ubicado en la sacristía de la catedral, en esta obra aparece un ensamble de ángeles músicos en la parte superior del cuadro. Además, se pueden señalar las miniaturas de los libros de coro resguardados en la catedral tapatía,

obras ricas que ilustran la invocación divina a partir del canto y la práctica sonora, pero cuyo público debió ser más reducido y especializado que los observadores de los lienzos de gran formato. Por otra parte, sobresalen un par de pinturas propias de espacios tapatíos y que ahora son expuestas en el Museo Regional de Guadalajara.

De igual manera, a pocos metros de la catedral aparecen los lienzos del siglo XVIII que se resguardan en el templo de Nuestra Señora de la Merced, entre los cuales destaca la aparición de la virgen a San Pedro Nolasco en el coro y una “Apotheosis de la orden mercedaria”, la cual incluye la presencia de seis ángeles músicos.



Fotografía de autoría propia (2022). Los desposorios de la Virgen, atribuido a Sebastián López de Arteaga (s. XVIII). Obra expuesta en el Museo de Historia Regional de Guadalajara. Centro de Guadalajara, Jalisco.



Figura XXI. Miniatura de libro de coro de la Catedral de Guadalajara

Imagen perteneciente a la Catedral Basílica de Guadalajara facilitada por el Sr. Canónigo Carlos Alzaga Diaz.

La aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco conservada en el templo de la Merced plasma uno de los relatos míticos de corte hispano en los que se expone la importancia de la música como un medio de conexión con lo sagrado, como un vínculo cuya ausencia incluso parece incomodar a la divinidad. Según la tradición, una noche Pedro Nolasco acudió solo a entonar las vísperas de la virgen María, ya que el resto de sus compañeros conventuales habían caído dormidos, al llegar al coro el santo se encontró con un coro de ángeles presidido por la virgen, todos ellos acomodados en la sillería del coro, desde donde entonaban los cantos litúrgicos respectivos. Dicho episodio posiciona a la práctica sonora no como un aderezo del culto, sino como un elemento central que no debía desatenderse.



Fotografía de autoría propia (2022). Lienzo en el templo de la virgen de la Merced (Aparición en el coro a San Pedro Nolasco. Centro de Guadalajara, Jalisco.

Lejos de permanecer únicamente en el ideario ibérico, este tipo de narraciones circularon ampliamente en la Nueva España, e incluso fue apropiada. Específicamente, en la ciudad de Puebla, se contaba que:

Estando muy reverenda madre Francisca de los Ángeles a la media noche en el dormitorio con todas las monjas recogida, oyó que en el coro resonaba música y haciéndole armonía, unas voces. Con claridad percibía los sonoros ecos que hacían aquella dulce y suave música. (Ella) conjeturó por que aquella noche no se dejasen de dar a Dios Nuestro Señor las acostumbradas alabanzas (aunque estas ya se habían adelantado), vinieron los ángeles a suplir a las monjas (Loreto, 2014, p. 79).

Así mismo, existen casos en los que se representan pájaros cantores como ocurre en la “Aparición de la virgen y el niño a Santa Coleta” expuesta en el Museo de Historia Regional de Guadalajara, dado que “la música celestial no sólo fue interpretada por ángeles y bienaventurados, sino en ocasiones estuvo a cargo de las aves del paraíso” (von Wobeser y Villavicencio, 2011, p. 78). De esta manera, en el mundo novohispano la práctica musical sacra representaba el vínculo intrínseco del mundo humano como parte de la creación humana y la posibilidad latente de recuperar la comunión perdida. Esto explica la presencia de ángeles músicos en escenas como la apoteosis mercedaria, en “la iglesia triunfante”, o en otras obras.

El peso y proliferación de las representaciones de ángeles músicos en el periodo novohispano dejó una fuerte marca en la mentalidad de los territorios novohispanos, normalizándose en el imaginario de numerosos poblados la imagen de los ángeles como músicos naturales durante los siglos siguientes, llegando hasta nuestros días. Así mismo, se presenta la intervención constante sobre el trazado de ángeles músicos pintados en fechas de difícil determinación o bien los numerosos casos en los que se crean nuevas imágenes sobre la misma temática.



Fotografía de autoría propia (2022). Aparición de la Virgen y el niño a Santa Coleta, anónimo (s. XVIII). Obra expuesta en el Museo de Historia Regional de Guadalajara. Centro de Guadalajara, Jalisco.



Fotografía facilitada por Jazive Armendáriz (s/f). Ángeles músicos en el templo principal de Villa Diaz Ordaz, Oaxaca. Fecha de trazado original desconocida, intervención reciente.



Fotografía de autoría propia (2023). Ángeles músicos en el oratorio de la Sala de los pueblos Otopames del Museo Nacional de Antropología. Ciudad de México.



Fotografías de autoría propia (2022). Ángeles músicos en el “Rosario de nacimiento” de Cecilio Sánchez Fierro, obra expuesta en el Museo de Historia Regional de Guadalajara. Centro de Guadalajara, Jalisco.

La representación de estos episodios obedece a una direccionalidad apropiada en el pensamiento novohispano según la cual aquellos acontecimientos de salvación, aquellos que regresaban la “armonía” de la condición humana remitían a un sentido musical. Dentro de estos relatos sonoramente dimensionados aparece la figura de cristo o la crucifixión, evento que incluso fue comparado con el tañido de una Cítara (Cashner, 2018).

Por lo tanto, si la música estaba presente en los episodios bíblicos, así como en la vida de los santos y beatas, debía estar presente también en las celebraciones litúrgicas y en los acontecimientos relevantes para el bienestar moral de la ciudad, como la entrada de un obispo. La música se convirtió en un elemento no solo consagrado, sino consagrante.

Además, no hay que pasar por alto la importancia del sermón y de las lecciones dadas por el aparato eclesiástico, el cual en su formación debió instruirse en la correcta conceptualización musical, con la cual dirigirían el ámbito de los feligreses y de los templos, incluso de la catedral misma a partir de los estatutos de Boecio, Agustín de Hipona y Tomás de Aquino, cuyas lecturas no son de difícil identificación en las bibliotecas de los canónigos de la catedral o bien en las cátedras impartidas en los dos seminarios con los que contaba la ciudad en el siglo XVIII, donde se impartieron según Matías de la Mota Padilla:

estudios de gramática, filosofía y teología, que en dicho colegio se les lee, y en que es notorio el aprovechamiento, por la estimulación de estos estudiantes, con los de la compañía de Jesús, en donde se leen las mismas cátedras; y así son repetidos los actos de uno y otro colegio, y de ambos se coge

laudable fruto, por ser los almácigos que se trasplantan en los curatos de todo el obispado, y en los claustros de las sacratísimas religiones, y aun en los coros de las iglesias catedrales, en las que hemos visto sobresalir y lucir antorchas sobre sus primeros candeleros, y aun actualmente algunas resplandecen (Cornejo, 1942, p. 143).



Fotografías de autoría propia (2022). San Agustín de Hipona y Santo Tomás de Aquino, José de Alcívar (1796), obras procedentes del convento de Santa Teresa de Guadalajara. Obra expuesta en el Museo de Historia Regional de Guadalajara.

En conjunto, las reflexiones, narraciones y lienzos aparecen como una mancuerna articulada por una idea musical particular, que representa como en el ideario novohispano, y específicamente en el tapatío, la música sacra adquiere una trama simbólica: la música se presenta como cosmovisión. En este sentido, mientras la música con sentido mítico representa una visión del mundo, la práctica sonora constituye una representación del nivel simbólico establecido por la visión definida en el mito cristiano, especialmente con la armonización de la humanidad con naturaleza “desafinada” en el marco compositivo de la creación divina, destacando la búsqueda de redención, el papel de Jesucristo, los santos y la liturgia como parte de este proceso.

Es posible detectar esta conjugación incluso desde el momento de la conquista y colonización de la región tapatía. Inmediatamente después de sobrevivir el ataque indio sobre el penúltimo asentamiento de Guadalajara en 1535, según el tapatío Antonio Tello el acontecimiento fue interpretado como una “obra del cielo, según la gente que allí se venció y mató, porque fuera imposible vencer tantos enemigos si no fuera con la ayuda de Dios, de Santiago y de los ángeles”, por lo que la reacción de los sobrevivientes ante el beneplácito

divino fue “cogiendo una cruz y el estandarte, fueron con los sacerdotes que allí había a la iglesia, cantando el Te Deum laudamus y letanía” (Cornejo, 1942, p. 17).

Una vez fundado el establecimiento definitivo de Guadalajara y habiéndose acomodado la sede obispal, se realizaron una serie de intentos por generar una práctica sonora apta para la investidura de la catedral, en donde: “el ritual catedralicio estaría sustentado por la presencia de un coro de capellanes que interpretaban el canto llano y una capilla musical, bajo la sabia mano de un maestro de capilla, integrada por seises, cantores de voz oscura, ministriles, y organistas” (Tello, 2013, p. 135). La articulación cosmológica en el ideario neogallego implicó la toma de acciones, o si se quiere, el establecimiento de una gestión musical con el fin de establecer las características propias del rito, asegurando la consagración de la liturgia a partir de la música, la prolongación cosmológica del ideario musical y buscando, además, afectar severamente el estado de la música humana, es decir, provocar fe de los pobladores a partir del estímulo sensitivo y el sentido trascendental dado a este.

Durante la segunda mitad del siglo XVI aparecen registros de algunos cantores e instrumentistas contratados por una catedral incipiente y con pocas posibilidades económicas, así como la compra de los primeros órganos. En este panorama aparece el bajón entre las filas de la catedral. La primera mención del bajón en los registros de la catedral de Guadalajara refiere a la búsqueda de un instrumentista indio en 1569, cuando el cabildo mandó que:

el señor chantre despache a Mechoacán para que se busque un indio que sea muy diestro en el canto y en la música, e un bajón e una música de chirimías que sean muy finas y otra de orlos y cornetillas (G. Carvajal, 2013, p. 74).

Aunque no es posible afirmar si dicha búsqueda fue concretada, el apunte denuncia el estado de aceptación del instrumento, convirtiendo al bajón en una genuina necesidad para la práctica sonora catedralicia y cuya temporalidad aún empata con la consolidación del instrumento en Europa. Por otra parte, denuncia la insuficiencia o bien inexistencia de los músicos indios cercanos a Guadalajara, mientras que permite estimar el estado de desarrollo musical que experimentaba la región michoacana, así como el arraigo del bajón ya conseguido en aquellas tierras. Cabe mencionar que la dependencia musical de la catedral de Guadalajara hacia las fuentes michoacanas es remarcable, sobre todo durante los primeros

años de la catedral tapatía, misma que en 1580 contrató a Baltasar Olin, un organista purépecha (Becerra, 2013).



Figura XXII. Detalle del sotacoro de la iglesia principal de Cocucho, Michoacán. Anónimo (s. XVIII)

Tomada de: <http://mexicosmurals.blogspot.com/2019/04/colonial-music-bassoon.html>, consultado el 13/03/2023.

La llegada formal del bajón a la catedral de Guadalajara puede ser datada por lo menos para 1590, año en que se contrató a Juan Fernández, un indio bajonero (Carbajal, 2012). La aparición del bajón en la catedral de Guadalajara se inscribe en un uso privilegiado, el cual aparece como uno de los primeros instrumentos ante una estabilidad tapatía mesurada y con condiciones económicas restringidas, con las cuales, según uno de sus obispos “se entenderá la poca renta de los capitulares, y mucho más la de la fábrica que por sí sola no podría sustentar capilla de música” (Cornejo, 1942, p. 41). La situación era poco favorable: en 1581 el cabildo se vio en la necesidad de despedir a todos los integrantes de la capilla por no tener con que costearla, medida que se repitió en 1596 (López, 1971).

La catedral, su música y el bajón se estabilizarían con el paso de los años, nutriéndose principalmente de instrumentistas formados en los pueblos de indios cercanos a Guadalajara. Para finales del siglo XVI comenzaron las contrataciones de niños y adultos provenientes de Mexicaltzingo, Huentitán, Tlajomulco, San Juan (de los Lagos), San Pedro (Tlaquepaque) y especialmente de Analco, poblados en donde la evangelización implicaba la aplicación de toda una pedagogía, entre la cual aparece la enseñanza musical:

los talentos de los indios y las necesidades del culto explican que el canto y la música hayan registrado entre ellos grandes progresos. Según Tello, tal éxito se debió en gran parte al franciscano Francisco de Mafra, gracias a cuya perseverancia muchos indios de Mexicalzingo y Analco se convirtieron en excelentes lectores, escritores y, sobre todo, músicos (Calvo, 1992, p. 134).

Durante la primera mitad del siglo XVII la catedral consolidó una capilla de al menos diez integrantes con poca variedad de instrumentos y enfocados principalmente al canto llano, mientras que se mantiene la presencia de indígenas bajoneros, como Juan de Arteaga. (Durán, 2014). Durante la segunda mitad del siglo el arsenal instrumental de la catedral comenzó a expandirse, presentándose los primeros registros del uso del bajoncillo (Durán, 2014), término que refiere a una gama de instrumentos de tesoras variables, pero con la misma estructura que el bajón bajo, por lo que podían acompañar, sustituir o “doblar” las voces que cantaban registros más agudos, ya fueran tenores, altos o sopranos.

De manera paralela, la catedral ya reforzada con nuevos instrumentos cimentó la práctica de música polifónica, como se expresa en el testimonio de la Jura de Carlos II en 1666, cuando “se entró (a la catedral) con toda solemnidad, cantando el Te Deum laudamus a canto de órgano y a la música y capilla de ella” (Cornejo, 1942, p. 64). Años después, durante el inicio del siglo XVIII la catedral se encontraba en un periodo estable que se cimentaba en las reformas realizadas por el michoacano Martín Casillas, quien fungía como maestro de capilla, y que operaba junto con una extensa plantilla de personal musical (Durán, 2014).

Aunque con altos y bajos, el panorama de la capilla del siglo XVIII manifiesta una estabilidad general propia de una institución bien asentada y cuyos medios de supervivencia estaban mayormente asegurados, llegando a tenerse contratados “sochantre y demás que se necesitan para el canto llano y música, ocho acólitos, que se llaman monacillos” (Cornejo, 1942, p. 143).

Este es el panorama que abre la situación de la capilla y del bajón de la catedral en el siglo XVIII. Aunque establecida y bien posicionada, la música de la catedral de Guadalajara se enfrentó a una serie de situaciones conflictivas. Por un lado, aparecen las altas y bajas en las arcas catedralicias, las cuales sucumbían ante los periodos de epidemias y hambrunas, lo que resultó en periodos de recorte en los que muchas veces se despedía a un número variable de músicos, lo que complicaba el abasto y permanencia de instrumentistas y cantores.

Por otra parte, es pertinente cuestionar el celo sobre la posición y correcta trascendencia de la práctica sacra sobre la feligresía. Si Agustín de Hipona confiesa la priorización del goce estético de las melodías del alto medievo sobre el mensaje de la música eclesiástica, ¿Qué podría esperarse de la población tapatía que se enfrentaban al apogeo del estilo concertado y a las composiciones de algunos de los mejores compositores de la Nueva España? ¿No pudo tener efectos colaterales el lucimiento musical deseado por las autoridades eclesiásticas?

2.3 La catedral de Guadalajara como espacio sonoro

Cuestionando la rigurosidad religiosa que siguió el desempeño de la capilla de la catedral, es posible definir que, a partir de una valoración estrictamente estética, la catedral trascendió más allá de los requerimientos básicos del canto litúrgico, de la polifonía modesta, así como de las necesidades básicas del apartado instrumental que podían ser solventadas con un órgano y un bajón, como se ocurrió en otras capillas.

La política de ostentación de la catedral convirtió a la música catedralicia en una expresión rica, nutrida de sonoridades contrastantes y poderosas, reforzada por un monopolio sonoro único en Nueva Galicia, conformado por los costosos órganos de José Nasarre (Duran, 2009), instrumentistas capacitados y lo que probablemente fue el arsenal musical de mayor vanguardia en toda la provincia. Encuadre que producía una experiencia auditiva que terminó por conceptualizar a la catedral como un espacio sonoramente consagrado, entendiendo a este proceso ya sea en términos formalmente eclesiásticos o bien meramente estéticos.

Este replanteamiento no es gratuito, si bien el fin de la música sacra era realzar el mensaje sobre el soporte sonoro, para este punto el texto seguía siendo cantado principalmente en latín, idioma que le era mayormente desconocido al grueso de la población, mientras que el soporte musical presentaría una gran evolución durante el siglo XVIII.

Musicalmente, el siglo XVIII representa un periodo convulso en las prácticas sonoras novohispanas, las cuales, si bien se vieron influenciadas por las reformas de la música europea, definieron continuamente un mundo de acción propio, marcado por las características acordes del territorio musical. Una distinción vital reside en que, mientras en Europa la música secular cobró fuerza gracias a mecenazgos por parte de nobles, o bien de burgueses a imitación de los primeros, la falta de estos en los virreinos americanos provocó que el aparato eclesiástico (y, por lo tanto, la gestión musical desde la perspectiva religiosa)

se mantuviera por mucho tiempo como el principal benefactor para el asentamiento de músicos, aceptando a estos mediante filtros de desempeño, lo que los hacía acreedores a una posición social relativamente aceptable y por ende, con un desempeño que podría denominarse como “especializado”.

Aunque la Nueva España no contaba con casas de ópera o teatros de gran injerencia en la práctica musical (más allá de los coliseos de México y Guadalajara), la música sacra novohispana fue afectada por el ámbito profano asentado de ambos lados del atlántico. Ya en la catedral de Guadalajara sobresalen piezas sacras conformadas por “cantadas”, arias, algunas con forma *da capo* y recitativos, elementos iniciados por la práctica profana europea, sobre todo desde la ópera. De la misma manera, la música sacra a lo largo y ancho del virreinato seguía relacionándose con las profanidades novohispanas.

Si bien la puesta en práctica de las discusiones sobre los conflictos profanos en las sonoridades de la iglesia novohispana se encuentra con mayor facilidad en los entornos indios de las primeras décadas de evangelización, con el paso de los siglos el panorama no dejó de ser complejo y muchas veces poco deseable desde el punto de vista eclesiástico. Por ejemplo, aún entrado el siglo XVIII, se conservan denuncias del uso de sones profanos en la Basílica de Guadalupe (Santos, 2004), o en el Convento de San Francisco de Xalapa, del que se denuncia ante la inquisición en 1771 que:

El día de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo a las cuatro de la mañana del convento de San Francisco de este Pueblo se celebró la Misa del día, y al tiempo de elevar el Sacerdote la Sagrada Hostia, comenzaron el Choro a tocar con el órgano ciertos sones, que llaman el Chuchumbe, el Totochin, Juegate con candela, y otros tonos lascivos, torpes, e impuros (...). Y tengo asimismo noticia, que los propios Religiosos, a quienes, en este día, y otros tocaron las Misas de Aguinaldo, indujeron al Organista a estos excesos, previniéndole los sones que había de tocar (Santos, 2004, p. 250).

Esta problemática no era exclusiva de parroquias y templos de la provincia, si no que llega a registrarse incluso en catedrales. Como referente es posible traer de nuevo el reproche del actuar de la capilla de Mérida, la cual, si bien no había sido condenado por los sacerdotes del cabildo, no escapó al juicio del obispo, según el prelado las celebraciones de la catedral debían de ser:

demasiadamente serias y respetables, no se permita en ella que los músicos usen de tocatas profanas como son fandangos, minuets, pasapiés, contradanzas y otros sones que roben los afectos de devoción,

distrayendo de esta suerte a los concurrentes y sólo se permitirán, por el contrario término, tocatas patéticas, graves, tiernas que infundan devoción y el respeto que requiere la casa santa del Señor¹⁵.

La música sacra del siglo XVIII se presenta con un mensaje poco a poco menos privilegiado entre las florituras de los recitados y las cadencias de una música cada vez más robusta, la cual remite a las tendencias profanas.

Además, es necesario agregar la problemática en torno a la figura del músico eclesiástico como un elemento plenamente sacro. Al proveer sustento estable, una posición relativamente favorable para sus empleados y al promover entornos educativos como parte de las mismas capillas, la iglesia monopolizó la educación y a los contingentes de músicos especializados, lo que provocó que los ministriles eclesiásticos usualmente actuaran también como músicos profanos tanto en los entornos rurales como urbanos.

Al parecer, el tráfico de músicos e instrumentos sacros era sumamente común, llegando a prohibirse a los sacerdotes salir a la calle con armas o con instrumentos (Álvarez, 2009), por temor a que estos fueran llevados para amenizar alguna reunión o verbena. Una situación incómoda que transgredía la conceptualización de corte religioso y que animaba a reforzar la caracterización y separación entre el músico catedralicio y los músicos profanos.

Durante esta época, los centros europeos daban cierre a la música barroca, desarrollaban el espacio del estilo galante, iniciaban el desarrollo de las obras clásicas e incluso daban pie al periodo romántico a inicios del siglo XIX (Leichtentritt, 1978) mediante un aparato que cada vez priorizaba más el sector secular, así como por músicos cuya conceptualización poco a poco se alejaba más de la mera servidumbre y establecía la concepción del caudillo musical, donde “el nombre del autor se convierte en un elemento de la identidad de la obra” (Bonds, 2014, p. 14). Por su parte, las capillas novohispanas intentaron conservar una noción propia, tejida en torno a la manutención del ideario sacro de los cantores e instrumentistas, cuya habilidad notable, si bien era causa de codicia entre catedrales, aún veía a los músicos en una posición que se colocaba entre los servidores y los ministros de los templos.

Sin embargo, a mediados del siglo XVIII, el monopolio de la música especializada por parte del bando sacro comenzó a perder cierto grado de correspondencia con las clases acomodadas del plano civil novohispano, enfrentadas a la transformación del panorama

¹⁵ Archivo del Venerable Cabildo Metropolitano de Yucatán (AVCMY). Actas de Cabildo, Libro 06, folio 204fv, 22 de febrero de 1787, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

económico y social, ansiosas de la imitación europea. Dada la variedad de las condiciones de vida en el territorio novohispano, este proceso se vivió de manera más álgida en los asentamientos más cercanos a las nuevas condiciones urbanas, registrándose sobre todo en la ciudad de México, así como en Guadalajara, puntos en donde ya para este siglo comenzó un incipiente movimiento de revalorización hacia la música secular. Inicialmente los únicos espacios con la capacidad de satisfacer dichas necesidades fueron los coliseos, uno ya asentado en México y otro recién establecido en Guadalajara. Estos escenarios eran dedicados a la presentación de obras que, si bien estaban reguladas por el juicio eclesiástico, dieron lugar al desarrollo de la práctica profana, registrándose la presentación de sainetes e incluso de zarzuelas.

Mediante las nuevas intenciones musicales de la metrópoli novohispana, el coliseo de México se posicionó como uno de los motores del desarrollo musical de la ciudad, engrosado con músicos traídos de Europa e incluso con músicos “sacros” de la catedral capitalina. El coliseo de México se convirtió en el receptáculo de algunos de los músicos más relevantes del siglo como el napolitano Ignacio Jerusalem y el español Francisco de Rueda “sobresaliente en violín y trompa di caccia” (Roubina, 1999, p. 200), quienes llegaron a México para trabajar en el plano profano, aunque terminaron siendo maestros de capilla de las catedrales de México y Guadalajara respectivamente.

Así como la catedral se inscribe en un proceso de larga duración de la normatividad religiosa de la música, se inscribe también en un proceso igualmente largo de la transgresión de esta. Remite, además, a la prolongación de un grado tangible de influencia europea, así como a la articulación de posturas con sentidos regionales. Por lo tanto, las características musicales desempeñadas por la capilla de la catedral de Guadalajara no se entienden en su totalidad por el sentido religioso de la música, el permeo del panorama sonoro europeo y tampoco por la manutención de algún arquetipo de música tapatía, ni por la existencia de un “aire” particular de la época y menos por el albedrío de los compositores.

Es el conjunto de los factores mencionados y de otros tantos (condiciones salubres, esquemas étnicos, etc.) los cuales dan sentido al devenir particular de la música y del bajón en la catedral de Guadalajara, y el elemento de amalgama en el que convergen todas estas fuerzas no es otro sino el espacio social tejido en torno a la catedral como contenedor de soluciones dialécticas entre las dimensiones integradas en el templo dentro de sus muros y fuera de ellos.

La catedral es el punto a partir del que es posible superponer varios géneros de horizontes para comprender la presencia de distintas fuerzas sociales. Este proceso es atravesado por el desarrollo de los músicos, agentes que se desarrollaron ante el seguimiento y reforma de las estructuras por medio de la superación de brechas étnicas o bien con el aprovechamiento del entorno laboral para asegurar la supervivencia personal y de sus familias, llevando con ellos la conservación de nociones musicales o bien las innovaciones vistas en otras tierras. Al abrazar el devenir de múltiples vidas y trayectorias organizadas entre el purismo religioso y étnico, así como por el desempeño musical, la catedral de Guadalajara era investida por un encuadre de subordinación a distintos epicentros de gran trascendencia cultural para el periodo.

La catedral de Guadalajara se presenta como un escenario un tanto relegado en el centro del virreinato, siendo opacado por las capillas de México, Puebla y Morelia. Sin embargo, la actividad musical de Guadalajara también contaba con dos esferas de influencia propia, la primera es definida por la capacidad de convocatoria que tenía este espacio que, si bien musicalmente no aparece como el más desarrollado, ofrecía los frutos de una bonanza económica llamativa para los músicos asentados en puntos musicales mejor posicionados. La segunda esfera de influencia de la capilla tapatía es formalmente de desarrollo, ya que esta representaba el centro musical mejor trabajado al norte del virreinato y esto se demuestra por la dependencia que estableció la actividad musical de la catedral de Durango con la capilla tapatía.

Los registros de la capilla musical, la música y los músicos de la catedral de Guadalajara desenvuelven algunos parámetros útiles para la comprensión de la articulación geográfica de la música catedralicia de Nueva España. Además, la labor registrada parcialmente en las partituras que se conservan en la actualidad conforman un artefacto cultural propio del entorno catedralicio, por lo que el desempeño de la capilla con su producción de riqueza de texturas, sensaciones y sonoridades corresponden a un espectro de sonoridad constituida recíprocamente con las demás condiciones del espacio, por lo que el acontecer de una u otra coyuntura paralela a los procesos de otras geografías no depende solamente del retraso comunicativo, sino al acomodo del esquema específico dentro del panorama tapatío.

Por ejemplo, el desuso del bajo continuo en los documentos musicales de la catedral de Guadalajara a inicios del siglo XIX es fruto inicialmente del fin del barroco europeo a

mediados del siglo XVIII, pero la longitud del “retraso” no se mide por una casualidad estética, sino por la aparición conjunta de pautas en el panorama tapatío, como puede ser la muerte del maestro de capilla anterior, los aires liberales de la década, la compra de nuevos instrumentos y la contratación de un nuevo maestro de capilla de corte más vanguardista.

Como se mencionó en líneas anteriores, la sonoridad constituida es definida como un sistema estructurado y estructurante que se consolida mediante su definición que fluctúa entre la tradición y la innovación estilística cristalizada por la mano del compositor, trascendida por la interpretación de una agrupación específica y significada por la escucha de un grupo determinado, generando la constitución de un entorno sonoramente dimensionado a partir de la labor presentada por los integrantes de la capilla que actuaban desde el coro, punto espacial que no resulta arbitrario.

El coro era el núcleo de la catedral desde el que se establecía la continuidad del rito entre el altar y el cuerpo sacerdotal, era un espacio restringido a los legos, al que solo podían acceder los sacerdotes, los monaguillos y los músicos. En ocasiones extraordinarias, era el coro quien oficializaba el rito de nombramiento de alguna autoridad eclesiástica, desde la elevación de algún racionero hasta el recibimiento de un nuevo obispo, dado que las autoridades al ser nombradas debían ser acomodadas en su sitial correspondiente en la sillería y presidir la entonación del *Deus in auditorum intende*, al cual respondía la capilla con el órgano y demás instrumentos¹⁶.

Igualmente, en su actuar cotidiano, la celebración de la eucaristía en el altar mayor a partir del coro catedralicio suprimía el uso de los altares laterales con tal de no perturbar el desempeño de la misa mayor, por lo que la escucha de la capilla musical se desarrollaba en un tiempo privilegiado dentro de la actividad catedralicia.

El recinto catedralicio se comporta entonces como un espacio multifacético recubierto por tallados, texturas, olores nauseabundos de las sepulturas, el humo de incensarios, pinturas, dorados, esculturas y sonidos que fungen en conjunto como creaciones y estímulos que implican el diseño, aplicación y resolución de auténticas políticas sensitivas que eran enjuiciadas por el gusto público y gestionadas por el sector ordenante. Esta conceptualización corresponde a la perspectiva de una elite religiosa, educada y hegemónica que gestiona a partir de la perpetuación de concepciones preconcebidas. Sin embargo, la puesta en práctica

¹⁶ ACMG. Actas de Cabildo, Libro 12, folio 058v 059f, 2 de abril de 1767, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

de dichas gestiones genera un desfase ante la población que desconocía en gran medida la quisquillosa aplicación de la ortodoxia del aparato teológico ante la práctica musical.

Durante el siglo XVIII la catedral de Guadalajara se enfrentaba a una población variada, conformada por cristianos antiguos tanto de buena como de mala reputación, hijos gestados fuera del matrimonio, defensores de sincretismos propios (algunos con acusaciones tal vez mal medidas de brujería) y especialmente de personas de ascendencia india o negra de conversión dudosa. Todavía en el siglo XVIII se menciona la presencia de naturales “que aún no estaban muy firmes en sus creencias” lo que representaba una preocupación latente de las autoridades catedralicias. Por ejemplo, esto produjo que en 1726 se avivaran las fricciones con los funcionarios del rey, ya que estos no se descubrían la cabeza en el templo, lo que podía ser un mal ejemplo para los creyentes controversiales (Dávila, 1963). De la misma manera, la levitación milagrosa del sombrero del obispo Mendiola se interpretó como una muestra de “la verdad de nuestra sagrada religión (...) así a los recién convertidos a ella, como a los cristianos antiguos” (Florencia, 1706, p. 11).

El desempeño de la capilla de la catedral de Guadalajara aún operaba frente a un grupo de fieles que no era ajeno a la falta de fe, al cuestionamiento de la conversión y al desacato de la liturgia, por lo que (como en los primeros años de la evangelización) el valor sensitivo de su actividad cobra fuerza ante la vitalidad de persuasión, lo que indica que, así como sentencia Thomas Cage sobre la ciudad de México, resulta factible que en Guadalajara el pueblo concurriera a la liturgia “mas bien por tener el gusto de oír la música que por asistir al servicio de Dios” (citado en Tello, 2013, p. 151).

Dicho convencimiento opera no ante la escucha del mensaje cosmológico, sino que esencialmente alude al rompimiento de los esquemas cotidianos de la población. A diferencia del tinte de desarrollo con el que se podría dotar a la música escrita en la catedral mirándola desde nuestros días, el potencial de la música de la catedral en su momento depende esencialmente en un valor religioso. La función de la capilla reside en perturbar:

a veces radicalmente todo el paisaje que se le presenta al sentido común, y lo altera de maneras tales que los estados anímicos y motivaciones suscitados por las prácticas religiosas parecen supremamente prácticos y lo único que es sensato adoptar atendiendo a como son realmente las cosas (González, 2011, p. 63).

De esta manera, la producción de sonidos dentro del templo trascendía como un medio con el cual se materializaba de manera sensitiva la propuesta cosmológica, por lo que,

aunque la música interpretada por la capilla fungiera como representación de una realidad mitológica, la participación activa de la capilla hacía que el sentido teológico se transformara en una experiencia vivida.

Siguiendo las aseveraciones de Gadamer retomadas por Beuchot “la obra de arte es una representación de la realidad que, al mismo tiempo, la transforma. Se convierte en su verdadero ser, ya que el ser anterior de lo representado era nada” (Beuchot, 2018, p. 15). De esta manera, la música se coloca como una de las estrategias con las cuales el espacio formalmente real, ese acomodo inerte de columnas y bóvedas del templo se convertía en el núcleo religioso de la ciudad, e incluso del reino o la intendencia, lo que da sentido a la justificación de los gastos y labores implicados en la constante renovación y depuración instrumental, estilística e incluso del personal contratado.

La conceptualización del espacio sonoro de la catedral a partir de la capilla y de sus músicos se genera desde la interacción de distintas direccionalidades definidas por las relaciones de los individuos que en ella actuaron según las negociaciones dadas por la configuración cultural, esto dotó de significados a la luz de la carga cosmológica, de la simbiosis con la música profana y del goce estético. El resultado de este acomodo fue la generación de un entorno físico significado por el actuar de sus elementos en función del flujo de partituras, instrumentos, ideas, actitudes y sentidos contruidos, organizados, representados y transformados por la sociedad tapatía del siglo XVIII.

Capítulo 3. Uso del bajón en la capilla musical de la catedral de Guadalajara

En el siguiente capítulo se exponen las trayectorias y condiciones de vida de los bajoneros, la significación de su instrumento en el pensamiento y en la práctica religiosa, mientras que se plantean las condiciones económicas, así como las problematizaciones étnicas que afectaron a la catedral durante el periodo de estudio.

Se exploran, además, los marcos de acción y las vidas que desarrollaron los bajoneros de la catedral de Guadalajara entre 1721 y 1815. Como punto común, el conjunto de las trayectorias de vida se fundamenta en el ideario músico-cosmológico, alineado con la explotación del sentido estético mediante las tendencias musicales de la época; empresa que fue financiada por el flujo económico vertido en Guadalajara como centro político y religioso del reino. En este sentido, la catedral tapatía se dimensiona como un espacio generador de obras, patrocinador de bajones y sustento de bajoneros.

3.1 Músicos catedralicios: instrumentos, castas y posición social

Bajo el redoble de las campanas, la ciudad de Guadalajara vería pasar a una legión de músicos cargados con instrumentos, así como a varios pares de niños ataviados con hábitos clericales que se dirigían a la catedral, su lugar de trabajo. Sus ropas debían estar limpias, no podían verse sucias o exhibir remiendos, ya que corrían el riesgo de no ser recibidos en el coro del templo, perdiendo el sueldo del día, el cual les sería quitado para mandar a hacer prendas nuevas con las que se vistieran apropiadamente¹⁷.

Después de pasar los guardacantones con argollas donde los miembros del cabildo amarraban sus cabalgaduras (Jiménez y otros, 1995), los empleados de a pie ingresaban a la catedral, donde la escasa iluminación contrastaba con los luminosos cielos tapatíos y cuyo aire comprobaba la celebración de los últimos sacramentos del día anterior. Algunas noches, cuando ya habían terminado los diversos ritos de la catedral se abría el tablado para realizar alguna sepultura, sin embargo, con el paso del tiempo se acomodaba a un número cada vez mayor de cuerpos bajo las tablas del piso, lo que provocaba un hedor que aumentaba año con

¹⁷ Lamentablemente, el reglamento del coro de la catedral de Guadalajara no se ha conservado. Sin embargo, conociendo que el reglamento de las catedrales debía seguir un sentido común, esta sección es mayoritariamente redactada a partir de las acotaciones dadas por el cabildo de la catedral de Puebla. AHVCMCP, Actas de cabildo, libro 46, folio 286f, 286v, 287f, 287v, 288f, 288v, 299f, 299v, 290f, 6 de octubre de 1786, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

año y que era especialmente intenso en las mañanas, ya que al cerrarse las puertas y estando las vidrieras de las ventanas tan ajustadas, el templo pasaba la noche sin ventilación. Era de conocimiento común que aquello no podía menos que causar mucho daño a la salud, con riesgo de contraer alguna enfermedad, peligrando especialmente los individuos del cabildo y todos los ministros que debían asistir de mañana a tarde soportando los vapores pestilentes.

Ya que las puertas fueran abiertas comenzaban a encenderse los candeleros, mientras que se disponían el resto de los artefactos necesarios para los oficios del día, pronto el incensario haría su intento por solventar los hedores acumulados. Por su parte, al centro de la catedral sería posible distinguir algún arpista y a los músicos que utilizaban instrumentos de cuerdas en el coro, quienes debían adelantarse a las celebraciones con tal de ajustar las múltiples cuerdas de sus instrumentos. Junto con la resonancia de las cuerdas, el aire corrupto sería convertido en sonido mediante los fuelles y pipas de los órganos, por respiraciones y entonaciones que hacían calar el vapor hasta la tráquea y que después sería regresado como vibración a viva voz o a través de una embocadura por bajoneros, trompistas y otros tantos instrumentistas que según la ocasión podrían utilizar un bajoncillo, un serpentón, una flauta o un oboe.

Los músicos congregados servían con distintos instrumentos y en un estrato particular de la jerarquía de la catedral. A la cabeza de la agrupación aparece el maestro de capilla, músico hábil en algunos instrumentos, pero también conocedor de la teoría y especulación musical, encargado de componer nuevas obras en celebraciones importantes, así como de organizar la sonoridad del grupo de músicos. Por otra parte, aparecen los cantores de canto llano, quienes se dedicaban a la entonación homofónica de las melodías canónicas para los oficios y misas de los días ordinarios, ocupación que era regentada por un cantor de mayor jerarquía denominado como sochantre. Sin embargo, en los días en que acudía el apartado instrumental de la capilla sería posible ver a otro tipo de cantores, asociados con el canto polifónico, este grupo era conformado por adultos y niños de coro (monacillos), quienes eran aprovechados para entonar los registros agudos.

Aunque actuaban en conjunto, los salarios que eran otorgados a cada ministro variaban enormemente según el instrumento y su posición en la jerarquía de la agrupación. El mejor salario era dado al maestro de capilla, quien (junto con su salario como maestro de escoleta) podía ganar hasta \$800 al año. Después de él, los organistas eran los instrumentistas mejor posicionados, seguidos por los cantores y el resto de los instrumentistas.

Los salarios mejor remunerados (maestro de capilla, sochantre, organista y algunos cantores) representan los puestos que, en caso de estar vacantes ya sea por la muerte, despido o abandono de algún integrante, provocaban que se convocara a un examen de oposición entre varios candidatos (algunos venidos de otras ciudades) para determinar quién era el más apto y, por ende, quien sería contratado. Por otra parte, la contratación de los violinistas, bajoneros y otros instrumentistas que recibían un salario más modesto eran aprobadas mediante un examen de suficiencia, en el cual, se analizaba si la contratación de un solicitante individual (rara vez estos puestos eran disputados por más de un aspirante) era precisa para la agrupación en función de la necesidad que hubiera del instrumento y de las capacidades del solicitante.

La valoración dispar entre los integrantes puede ser comprendida desde diferentes ámbitos, por ejemplo, los conocimientos y habilidades requeridas para el puesto de maestro de capilla implicaba la presencia de músicos altamente capacitados y, por lo tanto, escasos y codiciados entre distintas capillas. De la misma manera, los cantores (ya sea de canto llano o de órgano) sostenían el mensaje hablado que se entonaba en la catedral, el cual debía ser claro y bien ejecutado.

Por otra parte, la alta valoración del órgano en la catedral reside en que sus posibilidades musicales eran vitales para la práctica sonora, mientras que la naturaleza de su sonido, de viento (como la voz humana) que no entraba en contacto directo con las manos del instrumentista (lo que podía implicar cierto grado de corrupción en el sonido) hacía que este instrumento fuera considerado como el más “puro” de todos (Turrent, 2013). Incluso, un registro del órgano era denominado como “voz angélica” “cuando se hacía uso de los pequeños cañones lográndose una impresión de sonido de la voz lejano y puro” (Loreto, 2014, p. 85).

Después del órgano aparece un grupo de instrumentos que cambiaba con el paso de los años. Entre 1721 y 1815 se presenta el uso de bajones, bajoncillos, violones, violines, cornos, oboes, serpentones, flautas y contrabajo (instrumentos cuya presencia temporal específica será abordada más adelante). Este conjunto de instrumentos igualmente recibía una significación particular que los diferenciaba, la cual se fundamentada tanto en el estilo musical como en la significación religiosa. Así como ocurría con el órgano, los instrumentos mejor vistos eran aquellos de aliento por asemejarse a la voz humana: el “instrumento” que había sido creado por la divinidad. De esta manera, los instrumentos de aliento eran valorados

a partir de su comparativa y asociación con el canto, posición que beneficiaba enormemente al bajón.

Al igual que el órgano, el bajón es un instrumento que dependía del flujo de aire, aunque este sí entraba en contacto con las manos del instrumentista. Además, así como el órgano expandía las posibilidades sonoras de una capilla, el bajón terminaba por reforzar el registro bajo, el cual muchas veces flaqueaba en el apartado vocal, mientras que, en el caso de la catedral de Guadalajara este registro prácticamente recae en su totalidad en la práctica instrumental.

La importancia del bajón no reside meramente en que “era difícil conseguir voces graves” (Durán, 2012, p. 146) por lo que (como en Europa) este tendría la posibilidad de duplicar o sustituir las líneas inicialmente escritas para una voz de tesitura baja. Como se verá más adelante, la música de la catedral de Guadalajara privilegió un acomodo vocal conformado por dos tiples (soprano), alto y tenor (SSAT) a diferencia del esquema utilizado en gran parte de la música europea de la época, conformado por soprano, alto, tenor y bajo (SATB). Esto no quiere decir que la música de Guadalajara careciera de bajo, todo lo contrario, las obras conservadas parecen ser construidas desde una línea de bajo, sin embargo, esta no dependía de la entonación vocal, si no de la ejecución instrumental que recaía en los bajoneros, así como del desarrollo armónico desde el órgano (o del arpa o incluso el clave¹⁸). Por esta razón el bajón (y eventualmente el fagot) fue asociado con esta función:

El viejo fagot, precioso instrumento, uno de los primeros que entraron a formar parte de la orquesta, y que los antiguos maestros de capilla hacían servir para reforzar el bajo en su flaco conjunto coral (Pahissa, 1945. p. 143).

La escritura de partituras de bajo aparentemente vocales que carecen de texto es una constante en la música hispana de los siglos XVII y XVIII. Una gran muestra de esta música “vocal” carente de texto, así como de composiciones corales sobre el acomodo SSAT pueden encontrarse en el libro “Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII” el cual contiene partituras estudiadas y editadas por Antonio Ezquerro Esteban (2002). Así mismo, gran parte de la música coral que se conserva en los archivos de Guadalajara obedece a este esquema. Por otra parte, a nivel novohispano reaparece por lo menos en la obra de Manuel de Zumaya (Pérez, 2013, p. 91) y bien puede corresponder con las obras manuscritas de otros

¹⁸ Las condiciones particulares de la instrumentación en la catedral de Guadalajara durante el periodo estudiado serán abordadas con profundidad durante el quinto capítulo.

compositores novohispanos cuya música hoy publicada bien pudo incorporar la letra en las líneas de bajo por impulso del editor.

Dada la acomodada posición musical del bajón en el contexto sacro, así como su naturaleza de viento, este se convirtió en un instrumento fuertemente asociado con la práctica religiosa, ganando privilegios de los cuales eran excluidos el resto de instrumentos. Por ejemplo, parece que el bajón formó parte de la entonación del canto gregoriano de la catedral de Guadalajara, condición inusual dado que esta tarea era destinada canónicamente solo a los cantores. Sin embargo, ya desde la contratación del bajonero Juan Fernández en 1590 se establece que este debía asistir “habiendo canto de órgano o no habiendo” (G. Carvajal, 2012, p. 85), lo que indica que, así como en otras capillas hispanas, el bajón parece haber sido utilizado como refuerzo en el canto gregoriano:

Una de las funciones más tempranas del bajón corista, por supuesto, era apoyar la entonación del Canto Gregoriano. Cantores y los bajoneros leían de un único gran libro de canto, una práctica llamada *facistol*. Incluso después de que las secciones polifónicas fueran agregadas a la liturgia, ellos (los bajones) eran intercalados con secciones de canto (...) describe una práctica de alternancia específica en la que el bajón solo acompañaba al cantor solista en medios-versos, prestando la estabilidad tonal hasta que el órgano y el coro entraran en cada medio-verso restante (Kopp, 2012, pp. 16-17).

Ya en la Nueva España, existen otras alusiones al uso del bajón como único acompañante de entonaciones presumiblemente monofónicas aun en el siglo XVIII. Por ejemplo, dentro del convento de la Purísima Concepción en la ciudad de Puebla, en la festividad de San Sebastián “campanas más pequeñas anunciaban la hora a la que las religiosas asistían a cantar las letanías acompañadas de bajones” (Loreto, 2014, p. 84).

De aquí emana el sentido dado al bajón en los versos de sor Juana, ya que, durante gran parte del periodo virreinal, este instrumento era el encargado de la línea de bajo tanto en polifonía vocal como instrumental, era el encargado de “dar el tono”, es decir, de establecer el fundamento desde el cual se construía la sonoridad conjunta de la agrupación.

El bajón era entendido como un instrumento privilegiado, considerado como el único instrumento permitido para acompañar el canto en cuaresma y adviento “ya que, por razones litúrgicas los demás debían callar” (Durán, 2014, p.147). De la misma manera, el bajón creaba una excepción sonora durante las celebraciones de Semana Santa: según el cuaderno de las madres abadesas del convento de la Purísima Concepción de Puebla, el miércoles santo se apagaba la candela de la iglesia y se encendía el tenebrario:

Al fin del *Benedictus* se cantaba el *Christus Factus* con bajones hasta llegar al *Ovediens usque ad mortem*. Se decía el *Pater Noster* en secreto. Luego se cantaba el *Misere* acompañado con los mismos instrumentos (Loreto, 2014, p. 87).

El jueves y viernes de la Semana Santa no se podían utilizar los órganos o las campanas, sin embargo, al finalizar el rito del viernes se colocaba al santísimo sacramento en el monumento “y en la procesión se canta con bajones el *Tantum ergo*” (Loreto, 2014, p. 88).

Mas allá de los días de Semana Santa, el calendario litúrgico establecía una serie de conmemoraciones cuya importancia merecía la presentación completa del arsenal musical de la catedral. La escucha conjunta del grueso de integrantes de una catedral novohispana parece haberse presentado al menos diez veces al año (Torrent, 2013, p. 283), mientras que en otras celebraciones pudo haberse escuchado la presentación de agrupaciones más reducidas, dado que los integrantes de la capilla de la catedral de Guadalajara eran divididos en dos plantillas que alternaban su presentación en las celebraciones menores.

Ya en las fechas que ameritaban la práctica polifónica, esta solo era utilizada en algunas secciones, en el caso de la misa ordinaria se presentaba en el Kirie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei.

Por otra parte, la catedral celebraba el rezo de las horas, también conocidas como “horas canónicas” o “liturgia de las horas”, estos eran rezos celebrados en varios momentos específicos del día: Maitines antes del amanecer, Laudes al amanecer, Prima a la primer hora después del amanecer, Tercia a la tercer hora después del amanecer, Sexta a medio día ya después del ángelus en tiempo ordinario o del Regina Coeli en tiempo pascual, Nona a las 3 de la tarde, Vísperas tras la puesta del sol y Completas antes de dormir. Sin embargo, según la regla benedictina, solo tres de estas debían de celebrarse obligatoriamente en la iglesia: Maitines, Laudes y Vísperas, siendo estas las oraciones que, en caso de vincularse con una celebración importante, eran acompañadas con música polifónica interpretada por la capilla.

Los instrumentistas y cantores tenían la obligación de llegar al rezo de las horas antes de la entonación del *Deus in auditorum intende* o bien del *Domine labia mea*, mientras que en las misas se debía llegar antes de que comenzara el *Introito*, esto con tal de ganar el salario del día.

Bajo la dirección del maestro de capilla se sincronizarían los órganos, cantores, bajones y demás instrumentos que actuarían en conjunto de manera más o menos fluida o

accidentada. La selección del repertorio interpretado no era arbitraria, sino que respondía de manera específica a la solemnidad de la fecha, para lo cual se pedía al maestro de capilla que escribiera o bien consiguiera misas, maitines, graduales o secuencias inéditas y en algunas ocasiones ofertorios que realzaran la importancia de las celebraciones.

Si bien se ha dicho que después de ser entonada una sola vez esta música no debería volver a utilizarse, la supervivencia de las piezas en los archivos catedralicios, la detección de anotaciones o adaptaciones posteriores de las obras, así como la presencia de responsorios y villancicos con letra útil para dos o más celebraciones demuestran que este lineamiento no fue aplicado, o bien comúnmente era pasado por alto.

Cuando se tocaba alguna pieza, los integrantes de la capilla ya se encontraban familiarizados con la música y con su rol a cumplir en cada una de las obras. Toda la música novedosa de la capilla debía probarse tantas veces como el maestro de capilla considerase necesario. Estos ensayos se realizaban en la escoleta. En caso de que algún músico requiriera mayor tiempo de ensayo se le prestaba la partitura correspondiente y se le obligaba a estudiarla en casa.

Además de ser el lugar de ensayo, la escoleta era un establecimiento propio de la institución catedralicia que se dedicaba a enseñar a los miembros neófitos, ejercitar a los ya adelantados y a perfeccionar el uso del arte a los músicos formados con tal de mantener el nivel y número de músicos activos de la catedral, con la posibilidad de remplazar las vacantes de los fallecidos, jubilados y despedidos.



Figura XXIII. Representación de la mano guidoniana, una herramienta para el aprendizaje de la solmización en una portada de libro de coro de la Catedral de Guadalajara

Imagen perteneciente a la Catedral Basílica de Guadalajara facilitada por el Sr. Canónigo Carlos Alzaga Diaz.

Una vez iniciados los ritos, mientras los cantores dedicados al canto llano ocupaban algunos asientos bajos del coro¹⁹, los otros músicos debían permanecer de pie a excepción de los organistas, arpistas y el clavecinista, quienes tocaban sobre un banquillo. Los cantores, los instrumentistas y los niños solo tenían permitido salir del coro por “necesidad corporal” para lo cual debían solicitar permiso al rector del coro, avisar al apuntador y reverenciar al Santísimo Sacramento. La amonestación demuestra la práctica, y en este sentido estaba especialmente penado salir del coro durante el sermón, dado el riesgo de perder la reflexión moral y muy probablemente la frecuencia con la que era evitada su escucha. Igualmente, era reprobado salir del coro para conversar, o para ir a fumar, escándalo que causaba la murmuración del pueblo. Así mismo, como comprobarían algunos organistas de la catedral de Oaxaca, el músico catedralicio corría el riesgo de ser despedido si caía en el vicio de la embriaguez, mientras que el presentarse en estado de ebriedad en el servicio religioso era multado económicamente²⁰.

Los músicos debían obedecer al maestro de capilla, seguir sus señalamientos y evitar la desentonación maliciosa, la renuencia a tocar y la pérdida del compás, a riesgo de ser amonestados. En el mismo sentido, el diálogo entre músicos, las risas, las faltas de modestia y la realización de señas que perturbaran al resto de los presentes y a la santidad del lugar eran penados.

El instrumentista y el cantor de la catedral de Guadalajara se presentan entonces como músicos sacralizados, cuya presencia en la catedral se entiende por sus cualidades “musicales” pero también por su concordancia con el cuerpo sacerdotal. Al establecer la trascendencia cosmológica de la música, la producción de esta se convierte en un capital religioso, por lo que los músicos se presentan como un grupo selectivo con capacidades de las que carecen el resto de los laicos, condición que termina por convertir al músico en una figura cuasi sacerdotal, un ministro si se quiere. Ante esta situación aparecen, además, los

¹⁹ ACMG. Actas de cabildo, Libro 9, folio 104f, 21 de febrero de 1728, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

²⁰ Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Oaxaca. Actas de cabildo, Libro 9, folio 52v-53f, 21 de febrero de 1809, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

músicos contratados por la capilla que en efecto realizaron una carrera sacerdotal de manera paralela a su desempeño musical.

Esta concepción parece ser común para el territorio novohispano, ya sea en catedrales o en templos de pueblos de indios, los cantores e instrumentistas presentes en los actos litúrgicos realizados dentro de los templos reciben una connotación singular, por lo que ya desde el siglo XVI se distingue:

entre los cantores y ministriles que conformaban la capilla musical dedicada al culto divino (interno), y otro tipo de “tañedores” como eran los trompeteros o “las trompetas” (y en algunas ocasiones también los chirimiteros o “los chirimías”), que usualmente actuaban fuera de la iglesia (en el ámbito externo al culto) y en los acontecimientos civiles (Gómez, 2013, p. 193).

El músico catedralicio no solo debía dominar la técnica instrumental, sino que responde a un proceso de producción y caracterización orientado al desarrollo del culto, gracias al cual se reviste de una vestimenta y de un código de comportamiento específico. Esto incluso va más allá, la definición y caracterización del músico catedralicio no residía solo en la regulación del comportamiento o en los ropajes, ya que su conceptualización sacra apelaba directamente a la separación étnica, un esquema que fue procurado directamente por las autoridades religiosas.

El sistema de castas -aunque más inestable en práctica que en su presentación estática en las tablas del siglo XVIII- representaba un esquema de división social, fundamentado en la segmentación étnica que definía al individuo en función de su ascendencia. A grandes rasgos, el objetivo era la identificación, caracterización y jerarquización de los descendientes de tres grupos principales: los españoles, los indios y los negros. Entre la multitud de dinámicas y encuadres que corrieron a lo largo del periodo virreinal en todo el ancho del virreinato, existe un común divisor que sintetiza el espíritu de separación. Según Branding, quien retoma las palabras de Pedro Alonso O’Crouley “ni el indio ni el negro compiten en dignidad y estima que el español; y tampoco ninguno envidia la suerte del negro, que es el más desalentado y despreciado” (Brading, 2015, p. 110).

Los medios por los cuales un músico llegaba a formar parte de la capilla de la catedral no eran arbitrarios, sino que dependían de las estructuras educativas y sociales que imperaban en la música sacra novohispana, apartado en el que es necesario distinguir una clara tendencia hacia el ordenamiento étnico del cuerpo musical catedralicio.



Figura XXIV. Códice Sierra-Texupan. 1533. Compra de “sacabuse” por 23 pesos para la iglesia de Santa Catarina Tejupan.

Tomada de: <https://repositorioinstitucional.buap.mx/handle/20.500.12371/4435>., consultado, el 19/05/2023.

En un inicio, los indios tuvieron un fuerte peso en la música novohispana, ya que a partir del avance de la conquista musical como parte del proyecto evangelizador surgieron centros de enseñanza musical que formaban a cantores o instrumentistas indios. Este grupo tuvo una presencia significativa en la catedral de Guadalajara a finales del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII, sin embargo, la situación cambiaría para los albores del nuevo siglo, en 1691 el bajonero de la capilla tapatía Diego Jacobo se queja:

yo he servido en esta santa iglesia el ministerio de bajonero ha tiempo de más de diez y ocho años, con la puntualidad y crédito que a Vuestra Señoría Ilustrísima consta y es notorio en los actos públicos que se han ofrecido, y ahora Martín Casillas, músico, con ocasión de suplir las ausencias de don Jerónimo de Quiroz, y mucha mano que se toma ayer en la fiesta que se celebró de Nuestra Señora, en la misa me trató con palabras injuriosas y mal sonantes, sin atender a la reverencia debida al lugar donde estábamos²¹.

Resulta incierta la resolución de las ofensas dadas al bajonero indio por parte de Martín Casillas, quien se convertiría en maestro de capilla de la catedral de Guadalajara. Sin embargo, es posible afirmar que la capilla catedralicia adoptaría durante el siglo XVIII una postura cada vez menos favorable para los músicos indios.

El decremento indio en la catedral pudo ser causado por varios motivos, para empezar, es desconocido el estado de la práctica musical india en Mexicalzingo y Analco después de que estos fueran absorbidos por Guadalajara en el siglo XVII. Por otra parte, esta

²¹ ACMG. Actas de cabildo, libro 7, fragmento entre folios 290v y 291f, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

transformación resulta paralela al cambio en la concepción que tenían los españoles y criollos hacia los indígenas y las castas en la ciudad de México tras el motín de 1692, cuando:

Por primera vez desde la conquista, se había dado una rebelión en la capital misma de la colonia, que había amenazado acabar con el dominio español. El gobierno virreinal y las elites dejaron de confiar en el supuesto carácter sumiso de los indios y empezaron a ver en ellos peligrosos enemigos potenciales (Viqueira, 1995, p. 32).

En este sentido, es posible posicionar el proceso de hostilidad india en la capilla tapatía como parte de una campaña hasta cierto punto común en la provincia de Nueva Galicia, el cual era encaminado a la asimilación de los indios como parte de la sociedad hispana, un aumento de ladinos que es especialmente visible en la ciudad de Guadalajara y que en el caso de la provincia neogallega se apunta:

Observaban también los indios en todas partes, aunque ya se ha quitado en algunas, venir los domingos a la doctrina, cada barrio con su bandera, puestos en fila con mucho orden cantando el Tehuantzint, que es el Te Deum laudamus, traducido en lengua mexicana, con increíble devoción. Y en la iglesia cantaban: Zitluapile, sancta María, salve muy devota en su lengua (...). Ya estos cánticos y buen orden se han perdido en algunas partes; aunque no faltan a la doctrina, pero ni vienen en comunidad, ni cantando, y la salve dicha ya se reza en muy pocas partes. Atribúyolo primeramente al comercio con las gentes, que, porque ellos no lo hacen, da vergüenza a los indios el hacerlo, y también a la omisión de sus ministros, y en algunos casos a comisión, pues ante mí se ha loado un eclesiástico mozo (por no llamarle muchacho) con más jactancia que si hubiera clavado una lanza en Orán, que les había quitado a los indios de cierto pueblo que cantaran el Tehuantzint (Escandón, 2012, p. 923).

De manera particular, el factor determinante que condujo a la escasez de músicos indios en la capilla de la catedral, reside en la consolidación de una tradición musical eminentemente criolla. El siglo XVIII presenta un panorama distinto para la actividad musical de la catedral, ya que, aunque con altos y bajos el carácter educador de la actividad musical venía de un fuerte proceso de estabilización iniciado por las reformas realizadas por Martín Casillas en la escoleta (Durán, 2014).

El ciclo de perpetuación de la capilla mediante la enseñanza de la escoleta provocó que el aparato musical se convirtiera en un espectro autosuficiente, nutriéndose de los elementos formados dentro de los muros de la catedral y no de indios convocados desde poblados externos. Los músicos formados en la catedral resultaban aptos para ser contratados como instrumentistas, cantores e incluso maestros de capilla.

La catedral ahora podía regular de una manera más libre a los candidatos que se habrían de formar musicalmente y habiendo asegurado el ciclo de reproducción (en el cual

los músicos jóvenes remplazarían a los jubilados y fallecidos) la catedral podría discernir entre qué tipo de personas habrían de incorporarse a la capilla musical.

Dentro de estos individuos formados musicalmente en la catedral aparecen primeramente los monacillos, grupo conformado por seis niños (aunque durante la segunda mitad del siglo XVIII este número fue elevado a ocho) de voces agudas que podían ingresar a la capilla de la catedral siempre y cuando tuvieran buena voz y demostraran ser hijos legítimos de españoles. A finales del siglo XVIII este proceso fue institucionalizado, exigiendo auténticos exámenes de sangre de los pequeños candidatos.

Si bien la demostración de legitimidad resulta especialmente conveniente para una ciudad con abundantes nacimientos fuera del matrimonio como Guadalajara, la admisión de monacillos de legítima ascendencia española no es una particularidad de la catedral de Guadalajara, sino que reaparece en otras catedrales novohispanas. Tal es el caso de la catedral de Morelia, donde, aunque de manera más tardía se presentó la misma regulación de tinte étnico: “Si antes habían admitido niños de alguna casta, indígenas o negros, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII se nota una tendencia a controlar (pidiendo la fe de bautismo y certificaciones) que niños fueran legítimos hijos de españoles” (V. Carvajal, 2013, p. 162)

La aplicación de estas directrices en Guadalajara desde finales del siglo XVII provocó que los niños españoles y criollos contratados por la catedral tapatía obtuvieran la oportunidad de especializar su formación musical, para que al pasar la pubertad y perder su voz infantil pudieran solicitar y conseguir una plaza como músicos o incluso como pertigueros, empresa que muchos consiguieron, por lo que este sector étnico aumentó su porcentaje con el paso de los años.

Al revisar las actas de la catedral es posible constatar que la política tuvo efecto, ya que aparece la permanencia como cantores y ministriles de varias personas que ingresaron a la capilla desde una edad temprana, entre los que se encuentra Pedro Regalado Tamez, quien ingresó como monacillo a mediados del siglo XVIII y murió siendo maestro de capilla a inicios del siglo XIX.

Mientras el proceso de blanqueamiento estaba dando frutos en la gestión del ingreso de los reclutas infantes, la admisión de músicos externos ya formados tomó directrices similares, desde 1719 ya se marcaba que los ministriles que hubiesen de ingresar fueran “personas decentes y descendientes de españoles” (Durán, 2012, p. 89).

De esta manera, los sistemas de selección étnica en la capilla eran instaurados mediante la regulación del ingreso, y del fruto de la norma. Tal es el caso del maestro de capilla, posición que en la península ibérica requería la aprobación de una examinación de sangre. En Nueva España la contratación del maestro de capilla no se supedita a la revisión de su ascendencia, sin embargo, la segregación inherente al sistema suplía las especificidades de los ingresos de los músicos y cantores ya formados. Hasta la segunda mitad del siglo XVII las catedrales novohispanas tuvieron únicamente maestros de capilla peninsulares, eventualmente se dio paso a los criollos, siendo el primero de estos Francisco López Capillas (bajonero y organista) quien ganó este puesto en la catedral de México en 1654²². Más allá del nombramiento de europeos y criollos como maestros de capilla, en toda Nueva España solo existieron un par de casos que transgredieron este orden: Juan Matías y Alonso Asencio.

Juan Matías fue un bajonero zapoteca originario de San Bartolo Coyotepec que se convirtió en maestro de capilla de la catedral de Oaxaca en 1655, “fue el primer indígena que alcanzó tan alto puesto en el Nuevo Mundo” (Rodys, 2013, p. 94), mientras que Alonso Asencio fue un indio pardo bajonero y organista nombrado como el primer maestro de capilla de la catedral de Durango en 1657 bajo el amparo del obispo Pedro de Barrientos (Gatta y otros, 2012, p. 92), aunque tras morir el obispo en 1658, Alonso fue prontamente destituido. Nótese que los casos mencionados se dieron en un panorama complejo, crítico y revolucionario: mientras la capilla de México era dirigida por primera vez por un criollo, en Durango estrenaba el puesto un pardo y en Oaxaca dirigía un zapoteco.

Por su parte, la contratación de músicos negros fue sumamente escasa tanto en el panorama novohispano como en el tapatío. Esta ausencia bien podría ser inspirada por la significación religiosa de la etnia, ya que, por ejemplo, en la catedral de México, la escasa presencia negra ocurre en el siglo XVI, cuando la gran capilla metropolitana apenas era una agrupación en proceso de consolidación, mientras que la presencia más o menos frecuente de este grupo se manifiesta de manera más recurrente en capillas no tan bien posicionadas, como sucede en la capilla de Oaxaca.

La selección étnica ejercida en las capillas catedralicias es propia del modelo segregativo del virreinato, aplicándose a partir de la conceptualización del músico

²² “Francisco López Capillas”, Real Academia de la Historia, consultado el 1 de enero de 2023, <https://dbe.rah.es/biografias/70767/francisco-lopez-capillas>.

catedralicio como un elemento cercano al sacerdocio, por lo que los esquemas de selección son particularmente cercanos a los filtros necesarios para el ordenamiento sacerdotal.

Si bien se ha dicho que la regulación étnica en la capilla podría estar sujeta a la posibilidad de los monacillos de “acceder a estudios religiosos” (V. Carvajal, 2013, p. 179), lo que significaría que los filtros étnicos establecidos para el acceso a la educación musical serían meramente un adelanto de aquellos requeridos en la formación sacerdotal, esto no explica por qué en ocasiones se mantienen los mismos “requisitos” cuando se registra el ingreso de músicos ya formados.

La admisión de criollos y españoles no opera como una preparación para otro nivel educativo, sino que obedece a que, dada la concepción de la música sacra, la capilla de la catedral de Guadalajara adquiriría una calificación singular, gracias a la cual sus miembros se convertirían en empleados del templo. Servidores que, aunque no administraban ningún sacramento per se, su función sonora (es decir, litúrgica) los convertía en ordenadores menores del culto: los ministros debían estar “bien instruidos en sus papeles (para que) no se cause alguna falta que traiga escandalo o disonancia al pueblo cristiano”²³.

Detrás del sistema de castas y la distinción racial reside la obsesión por el linaje cristiano, por lo que las distinciones étnicas se recrudecen en el campo eclesiástico, en donde se promovía la ordenación de sacerdotes principalmente con ascendencia española, se permitía la presencia india e incluso mestiza y se negaba rotundamente el acceso de solicitantes con algún rastro demostrable de ascendencia negra, ya que según el juicio hegemónico de la época “en este tipo de persona se han observado inclinaciones malas y perversas” (Brading, 2015, p. 113).

Por lo tanto, el ingreso de músicos negros representaba una excepción que podía darse en tiempos necesitados, resultando en una posibilidad poco ideal e incluso más radical que el ingreso de indios. En la catedral de Guadalajara, el ingreso de músicos pardos y mulatos es poco frecuente y se manifiesta especialmente a finales del siglo XVI y a lo largo del XVII. La poca presencia se puede adjudicar igualmente al ideario de las autoridades, pero también a las consecuencias sistémicas de estas. Es decir, la aparición de los grupos étnicos mayoritarios de la capilla de la catedral es proporcional al florecimiento de los entornos de enseñanza étnicamente direccionados, la contratación india no sería posible sin la enseñanza

²³ AHVCMP. Actas de cabildo, libro 46, folio 287v, 6 de octubre de 1786, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

de los pueblos de indios y la fuerte presencia hispana del siglo XVIII, no se comprende sin la estabilización de la catedral y sobre todo de la escoleta

La aparición de la educación familiar en contra de las corrientes sistémicas se expresa especialmente en la formación de agentes femeninos, sector de la población excluido de la práctica musical sacra fuera de los claustros. Curiosamente, durante el siglo XVIII se registró la inusual contratación de un personaje femenino que participaría en la producción sonora de la catedral de Guadalajara, no se trata de una empleada de la capilla, sino de una campanera. Esta campanera había sido esposa del campanero recientemente fallecido, quien la instruyó en el oficio. El campanero fue sustituido por su hijo, quien se rehusaba a admitir y sostener a su madre. Ante esto, el cabildo decidió despedir al hijo y desalojarlo de la torre de la catedral en la que habitaba, esto con tal de contratar a su madre como campanera, quien habitó la torre de la catedral junto con otro de sus hijos.

Por lo tanto, la educación musical especializada podía ser ofertada de dos formas: en el entorno familiar o bien mediante alguna institución educativa, las cuales también eran monopolizadas por el entorno eclesiástico: las escoletas catedralicias de Guadalajara y del resto del virreinato educaban a hijos de españoles y en los templos de los pueblos de indios se instruía a los músicos indios, el sistema se repliega sobre sí mismo para crear un entorno hermético.

La falta de presencia negra y las pocas contrataciones de indios en la capilla tapatía se debe entonces al imaginario religioso de la segmentación étnica cristalizado en la falta de estructuras que permitieran la formación de músicos, cuyo ingreso depende de aperturas irregulares en el sistema, como pudo haber sido la educación familiar. Mientras que, en el caso de los músicos indios, refiere al arbitraje de las autoridades catedralicias, preocupadas tal vez por un cambio en la visión sobre el indio o bien, por la regulación de la cantidad de melanina deseada en el servicio religioso de la catedral.

Aunque a lo largo del siglo XVIII aumentan la aceptación y permanencia de monacillos de ascendencia hispana, así como la contratación de cantores e instrumentistas de la misma adscripción étnica, la aparición de instrumentistas indios se mantuvo por lo menos en una sección instrumental: los bajones.

Dentro del periodo de estudio, la corta estancia de José Viveros se presenta como el único caso de formación de un monacillo para que este permaneciera como bajonero, condición inusual al ver que este proceso de renovación si se realizó en el resto de

instrumentos. La postura por la cual son escasos los aprendices de bajón en la catedral de Guadalajara es incierta y la muerte prematura del único caso no es alentadora. Probablemente esta situación se deba a que dicho instrumento recibía la conceptualización de “violento”²⁴, “fuerte y recio”²⁵ siendo menos “suave” que otros instrumentos de aliento, incluso de doble caña como los oboes.

Podría argumentarse que, al no considerarse como un instrumento de fácil tratamiento, fuera poco usual que se incitara a los jóvenes a que se formaran en él, condición que concuerda con afirmaciones detectadas en otros entornos, como en la catedral de México. En la capilla capitalina aparece una alusión similar en 1786 cuando el bajonero Agapito Portillo presentó un par de certificaciones “donde justificaba su incapacidad para tocar el bajón por presentar molestias en el pulmón; pedía regresar a la capilla ocupando la plaza de contrabajo” aunque el cabildo desestimó esta justificación en vista de la irresponsabilidad conocida de este músico (Torres, 2016, p. 61). Así mismo se conserva una sentencia de Antonio Juanas, quien al hablar de un bajonero apunta que “La circunstancia de ser joven es apreciable, particularmente en los que se manejan instrumentos violentos”²⁶. Sin embargo, al considerar los casos de formación de jóvenes bajoneros en otras catedrales, como bien se observa en la catedral de México (Tourrent, 2013), o bien en los centros indios, la situación tapatía parece confusa.

Más allá de este enredo, es reconocible que la falta de formación de bajoneros dentro de la catedral provocó que mientras otros instrumentos contaran con aprendices españoles o criollos, el apartado de bajones dependió mayormente de la incorporación de instrumentistas indios formados en centros externos.

Usualmente, los registros de defunción de varios bajoneros de la catedral, identifican a estos como “indio”, “indio casic” o “indio cacique”. Esto puede implicar dos sentidos, la primera refiere a que la educación musical de los pueblos de indios era reservada para la elite india comprendida por la nobleza y cacicazgos, situación de la que se infiere que, aun en el siglo XVIII la enseñanza del bajón y otros instrumentos utilizados en los pueblos de indios cercanos a Guadalajara era enfocada a la nobleza indígena. El segundo escenario implicaría

²⁴ ACCMM. Actas de cabildo, libro 60, folio 81v 82fv, 14 de noviembre de 1800, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

²⁵ ACMG. Actas de cabildo, libro 11, folio 225f, 8 de noviembre de 1757, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

²⁶ ACCMM. Actas de cabildo, libro 60, folio 81v 82fv, 14 de noviembre de 1800, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

que los bajoneros “caciques” contratados por la catedral no necesariamente formaban parte de la nobleza, sino que su aparente estado de cacicazgo era otorgado por su papel como músicos en sus comunidades de origen, concepción que se vincula con la configuración de la cosmogonía prehispánica Según Linda E. Gómez:

La posición del músico en los pueblos de indios “se centra en su calidad de fiscal y maestro de capilla, ambos con privilegios especiales, entre ellos no pagar tributos, pero también el privilegio de recibir (cobrar y administrar) el tributo y las aportaciones para la iglesia, de sus macehuales (...).

Los caciques cantores o músicos -aunado al poder que obtenían frente a su comunidad como mediadores entre lo sagrado, por su participación ritual en los eventos litúrgicos, más la importancia de su papel como embajadores y legitimadores de poder en los actos seculares y fiestas públicas dentro y fuera del pueblo- les confería un poder paralelo al de la estructura política de la República de Indios y la de fiscales (Gómez, 2013, p. 199).

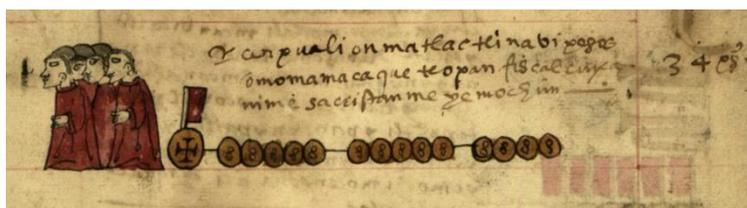


Figura XXIV. Códice Sierra-Texupan. 1530. Pago al fiscal, cantores y Sacristán de Santa Catarina Tejupan.

Tomada de: <https://repositorioinstitucional.buap.mx/handle/20.500.12371/4435>, consultado, el 19/05/2023.

Una vez superados los esquemas de ingreso, el músico de la capilla no se distinguía cualitativamente del resto de servidores de la catedral, por ejemplo, en un mismo periodo, el primer bajonero ganaba \$200 al año²⁷, el campanero recibía también \$200 al año²⁸, mientras que el pertiguero (quien se encargaba de ahuyentar a los perros que entraban al templo) ganaba igualmente \$200 al año²⁹. Por su parte, dentro de este reducido margen salarial el desarrollo técnico y la habilidad del músico eran vitales para el alcance de un mejor puesto en la capilla, ya que los sueldos se marcaban en función del acomodo musical, por lo que, mientras el maestro de capilla llegó a ganar hasta \$800 anuales (considerando el sueldo como

²⁷ ACMG. Actas de cabildo, libro 9, folio 79v 80f. 27 de abril de 1727, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

²⁸ ACMG. Actas de cabildo, libro 9, folio 184v. 9 de septiembre de 1731, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

²⁹ ACMG. Actas de cabildo, libro 10, folio 46v. 18 de mayo de 1735, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

maestro de escoleta)³⁰ y el primer organista \$500³¹, un bajonero mal posicionado podía recibir solamente \$30 al año³².

Aun con estas condiciones, la capilla de la catedral representaba uno de los entornos más favorables para un cantor o instrumentista. Además del sueldo estable con el que se les contrataba, los músicos ganaban pequeños montos extraordinarios como obvenciones, así como algunas ayudas económicas para comprar medias, calzones y zapatos³³, para alimentar y vestir a su familia³⁴ o para comprar alguna casa³⁵, mientras que algunos de los hábitos vestidos por los ministros eran financiados por la catedral. De la misma manera, el cabildo llegó a dar algunas donaciones para asistir a la formación sacerdotal de un músico³⁶ o bien del familiar cercano de algún ministro³⁷.

Las solicitudes de adelanto de sueldo o préstamo normalmente eran respaldadas por una segunda persona, en ocasiones incluso se ponía en juego la hipoteca de la casa de los padres del ministro³⁸, la morada propia, o bien algún esclavo³⁹. Por otra parte, era posible obtener permisos de inasistencia o jubilación a causa de la falta de calores en el estómago⁴⁰, una pulmonía⁴¹ u otras enfermedades; para recuperarse de alguna caída del caballo⁴², o por

³⁰ ACMG. Actas de cabildo, libro 10, folio 76f. 6 de mayo de 1737, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

³¹ ACMG. Actas de cabildo, libro 12, folio 143v. 6 de octubre de 1773, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

³² ACMG. Actas de cabildo, libro 9, folio 21f. 4 de septiembre de 1722, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

³³ ACMG. Actas de cabildo, libro 10, folio 27v. 13 de noviembre de 1733, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

³⁴ ACMG. Actas de cabildo, libro 10, folio 178v. 15 de noviembre de 1742, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

³⁵ ACMG. Actas de cabildo, libro 10, folio 34v. 10 de junio de 1734, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

³⁶ ACMG. Actas de cabildo, libro 12, folio 058fv. 12 de marzo de 1767, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

³⁷ ACMG. Actas de cabildo, libro 11, folio 119f. 17 de enero de 1753, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

³⁸ ACMG. Actas de cabildo, libro 9, folio 80f. 27 de mayo de 1727, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

³⁹ ACMG. Actas de cabildo, libro 10, folio 210f 211f. 23 de abril de 1745, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁴⁰ ACMG. Actas de cabildo, libro 9, folio 67v. 17 de septiembre de 1726, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁴¹ ACMG. Actas de cabildo, libro 15, folio 087f. 1 de septiembre de 1798, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁴² ACMG. Actas de cabildo, libro 10, folio 154f. 6 de junio de 1741, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

haber sufrido un asalto⁴³. Eventualmente, se daban licencias y apoyos económicos para que algunos empleados fueran a curarse a México, a los baños de Aguas Buenas (Silao)⁴⁴, a cumplir una promesa con la imagen de Nuestra Señora de Talpa⁴⁵, o bien para retirarse temporalmente a alguna casa de campo⁴⁶ o a Valladolid⁴⁷.



Figura XXV. Interior de la catedral de Morelia, pintura de Mariano de Jesús Torres (1876). Detalle en el que se observa un pertiguero

Tomada de: https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura:4162, consultado, el 13/03/2023.

Aunque algunos músicos y empleados de la catedral incluso tuvieron esclavos (como el organista Francisco Zamora o el campanero Juan Bautista Gutiérrez), los empleados de la capilla estaban lejos de formar parte de la elite tapatía. Por ejemplo, mientras un segundo bajonero ganaba \$100 anuales, esta misma cantidad era necesaria para la estadía de una niña en el colegio de Santa Catarina durante un año.

La producción sonora de la capilla catedralicia de Guadalajara esencialmente fue sostenida gracias a la labor de aquellos individuos que apropiaron a la práctica musical como

⁴³ ACMG. Actas de cabildo, libro 10, folio 201v. 17 de agosto de 1744, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁴⁴ ACMG. Actas de cabildo, libro 9, folio 110f. 14 de mayo de 1728.

⁴⁵ ACMG. Actas de cabildo, libro 14, folio 119v. 20 de febrero de 1790, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁴⁶ ACMG. Actas de cabildo, libro 13, folio 94f. 18 de enero de 1785, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁴⁷ ACMG. Actas de cabildo, libro 14, folio 077f. 28 de abril de 1789, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

un medio de subsistencia y a partir de la cual ocupaban un puesto particular en el panorama tapatío. Mediante el desarrollo de sus devenires individuales, los ministriles fueron sometidos a las estructuras de gran envergadura que se cristalizaban en la concepción de la capilla de la catedral de Guadalajara, agrupación que representaba un espacio privilegiado y que para el siglo XVIII objetivaba la posición particular del asentamiento tapatío, postura formada por la estabilización de la metrópoli del septentrión novohispano; ente que recibía el flujo monetario comercial constante y las responsabilidades administrativas, pero también el peso de las aspiraciones provincianas de un poblado que debía demostrarse como capitalino.

Ante este panorama aparece la legitimación religiosa, estética, étnica e incluso identitaria en la que se desarrolla el bajón en la capilla tapatía entre 1721 y la aparición del fagot en 1815. Entorno formado por la interiorización de un ideario músico-cosmológico gestado en una larga duración y que, al ser implantado durante la empresa colonial, echó raíces mediante la explotación del sentido estético de las tendencias musicales de su época, cuya extrapolación en la catedral fue financiada por el flujo económico de todo el reino y cuyas consecuencias refieren entonces a la objetivación de flujos comunes para los pobladores de la Guadalajara dieciochesca. Una cultura influida por la alineación política, religiosa y económica que dio paso al posicionamiento de la catedral de Guadalajara como espacio generador de obras, patrocinador de instrumentos y sustento de intérpretes reunidos en conjunto, entre los cuales aparece la presencia del bajón, el uso de este y el desarrollo de los bajoneros.

3.2 Los bajoneros de la catedral entre 1721 y 1815

Para 1721 corría el cuarto año desde la consagración de la catedral de Guadalajara, el cabildo había contratado a un tañedor y hacedor de órganos con la esperanza de renovar los viejos y gastados instrumentos. Mientras tanto, la capilla era dirigida por el joven criollo Bernardo Casillas, hijo de Martín Casillas, el maestro de capilla anterior.

En mayo de este año se levantó un espacio del tablado del templo para sepultar el cuerpo de Francisco Luis, quien había sido bajonero de la catedral. La muerte de Francisco Luis provocó un reacomodo en el grupo de bajoneros de la catedral, ya que hasta ese entonces

este había servido como primer bajón con un salario de \$200⁴⁸. La muerte del bajonero no fue repentina, había servido en la catedral por muchos años y durante los últimos meses había presentado serios problemas de la vista⁴⁹. Tras la muerte de Francisco Luis, la plaza fue ocupada por Juan Antonio Félix de Luna⁵⁰ quien hasta entonces tocaba violón en caso de ser requerido⁵¹ mientras ocupaba la plaza de segundo bajón⁵². Sin embargo, parece que Antonio no recibió el sueldo propio del puesto de primer bajón, sino que conservó los \$125 que recibía como segundo bajón. Pasaría casi una década para que ganara los \$200 correspondientes al puesto de primer bajón.

Para las primeras décadas de este siglo, el personal de la capilla de Guadalajara era fruto de las reformas musicales y educativas incentivadas durante el periodo de Martín Casillas, época estable para la formación de músicos dentro de los muros de la catedral y que dio margen para la selección (a veces explícita) de un espectro étnico especialmente cómodo para la catedral generando una tradición esencialmente criolla. A la par del posicionamiento de Juan Antonio Félix como primer bajón, la consecuente vacante de segundo fue ocupada por José Viveros⁵³, español que había ingresado como monacillo y que como muchos otros recibía una educación musical para trabajar futuramente en la catedral.

Tras obtener la plaza de segundo bajón, Viveros no dejó de cumplir sus funciones de monacillo, fue hasta el 11 de julio cuando con tal de “mejor ejercer este empleo (de bajonero) y adelantar en el” se liberó a este de sus funciones como monacillo, ejerciendo ahora únicamente como bajonero. En este momento dejó de utilizar la opa de los niños de coro y se le concedió permiso para vestir hábitos clericales propios de los ministriles de la catedral. Dichos hábitos, por ser los primeros del joven músico, fueron patrocinados por la catedral misma. A su vez, para llenar la vacante de monacillo el cabildo mandó a los sochantres que buscaran uno o dos niños españoles “hijos legítimos, que tengan buena voz, para que sea

⁴⁸ Las cargas salariales mencionadas en este capítulo serán denominadas a partir del salario que recibía un músico al año.

⁴⁹ ACMG. Actas de cabildo, libro 9, folio 001v, 30 de noviembre de 1720, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁵⁰ ACMG. Actas de cabildo, libro 9, folio 007v, 20 de mayo de 1721, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁵¹ ACMG. Actas de cabildo, libro 10, folio 127v. 22 de enero de 1740, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁵² ACMG. Actas de cabildo, libro 9, folio 001v. 30 de noviembre de 1720, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁵³ ACMG. Actas de cabildo, libro 9, folio 007v, 28 de mayo de 1721, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

nombrado el mejor para la plaza de monacillo que vaca por la renuncia de dicho José Biberos (sic), ministril nombrado de esta Santa Iglesia”⁵⁴.

El reacomodo de 1721 involucró a un bajonero más: Manuel Núñez, este había solicitado su ingreso a la capilla desde abril a raíz del notorio desgaste de Francisco Luis, pero la resolución del cabildo fue negativa. Sin embargo, en septiembre del mismo año se vuelve a discutir el ingreso de este bajonero, ahora la situación era diferente, las autoridades musicales de la capilla habían detectado la poca suficiencia de los bajoneros actuales, por lo que los dos sochantres, el maestro de capilla y el organista mayor procedieron a examinar las aptitudes de Manuel Núñez, quien aparentemente resultó no muy hábil en lo técnico, pero si en lo teórico, por lo que lo admitieron como bajonero con cincuenta pesos de salario.

Al parecer, la admisión de Manuel Núñez resultó insuficiente para solventar la insuficiencia de los bajones, ya que en 1722 el cabildo nombró también como bajonero a Pedro Sebastián Jiménez, un “indio casic” que fue contratado con un salario de \$30 al año.

Si bien José Viveros inicialmente ocupó la posición de segundo bajón con un salario de \$40 al año, al ingresar Manuel Núñez con \$50 al año parecería que este tomó el lugar jerárquico del segundo bajón, pasando Viveros al tercero. Sin embargo, en 1722 el salario de Viveros fue igualado a la suma de \$50, por lo que la suma de ambos sueldos resulta en el salario usualmente dado al segundo bajón (\$100), lo que permite catalogar a estos dos bajoneros como co-segundos bajones. Después de este aumento, José Viveros desaparece de los registros de la catedral mientras que paralelamente aparece en el libro de defunciones un apunte del 29 de junio de 1724 indicando que “José Manuel, español de dieciocho años” había sido sepultado en la catedral “con palma y corona”, descripción étnica y de edad que parece indicar que se trata del joven bajonero. En 1724, Manuel Núñez recibió un aumento de \$50, resultando en un total de \$100, salario ordinario para el puesto de segundo bajón⁵⁵.

Es posible calificar a esta planta de bajones como numerosa, pero cualitativamente deficiente. Es decir, antes de 1721 la catedral mantenía a dos bajoneros con un monto acumulado de \$325 al año (Francisco Luis \$200 y Antonio Félix \$125), mientras que en 1722 la catedral pagaba un total de \$255 entre cuatro y eventualmente tres instrumentistas. La muerte de Francisco Luis rompió la calidad y estabilidad dada por la presencia de únicamente

⁵⁴ ACMG. Actas de cabildo, libro 9, folios 008v y 009f, 11 de julio de 1721, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁵⁵ ACMG. Actas de cabildo, libro 9, folio 43v, 20 de octubre de 1724, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

dos bajoneros capaces, situación que intentó ser contrarrestada por el aumento del número de bajoneros, manteniendo el pago de estos en un nivel bajo.

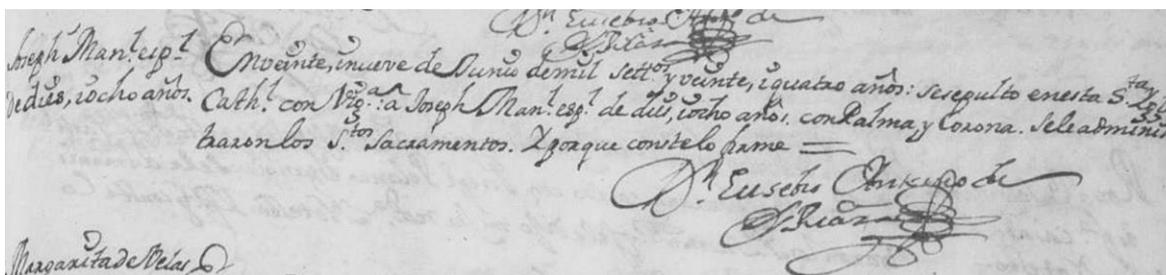


Figura XXVI. Registro de defunción de José Manuel, español de 18 años

“Joseph Manuel Español de dieciocho años. En veintinueve de junio de mil setecientos veinticuatro años: se sepultó en esta Santa Iglesia Catedral con vigilia a Joseph Manuel español, de dieciocho años con palma y corona, se le administraron los santos sacramentos”. Tomada de: Database. FamilySearch. <http://FamilySearch.org> : México defunciones, 1680-1940, 18 July 2022. Index based upon data collected by the Genealogical Society of Utah, Salt Lake City. Consultado el 18/09/2022.

Durante los próximos años se registran varias pugnas entre la calidad musical de los bajoneros y los sueldos con los cuales fueron retribuidos. En 1723 Juan Antonio Félix pide un aumento, el cual fue negado por parte del cabildo⁵⁶, en 1726 vuelve a pedirlo y el cabildo resuelve aumentarle \$25, quedando en total \$150. Mientras tanto, un aumento pedido por Manuel Núñez en el mismo momento es negado por las autoridades⁵⁷. En 1727 se le aumentan \$50 a los sueldos de Juan Antonio y de Manuel Núñez, alcanzando el sueldo estándar de primer bajonero por parte de Juan Antonio (\$200), mientras que el sueldo de Núñez se establece como \$150. En el mismo sentido, es posible identificar que el salario de Pedro Sebastián fue aumentado a \$50 en 1726⁵⁸, a \$70 en 1729⁵⁹ y a \$100 en 1735⁶⁰.

El aumento paulatino de los sueldos de los tres bajoneros de la capilla puede ser adjudicado a la mejora de la calidad de estos, cumpliendo las expectativas musicales de la catedral. Este panorama es reforzado por el hecho de que en 1727 un bajonero de nombre Gaspar de los Reyes solicitó que se le contratara en la capilla, por lo que se mandó a los

⁵⁶ ACMG. Actas de cabildo, libro 9, folio 001v, 30 de noviembre de 1720, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁵⁷ ACMG. Actas de cabildo, libro 9, folio 69f, 22 de noviembre de 1726, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁵⁸ ACMG. Actas de cabildo, libro 9, folio 61v, 6 de junio de 1726, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁵⁹ ACMG. Actas de cabildo, libro 9, folio 165v, 15 de octubre de 1729, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁶⁰ ACMG. Actas de cabildo, libro 10, folio 46f. 13 de mayo de 1735, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

sochantres y al maestro de capilla que determinarán la conveniencia del ingreso de este instrumentista⁶¹, aparentemente aun sin examinar al candidato, se determinó que este no sería necesario⁶².

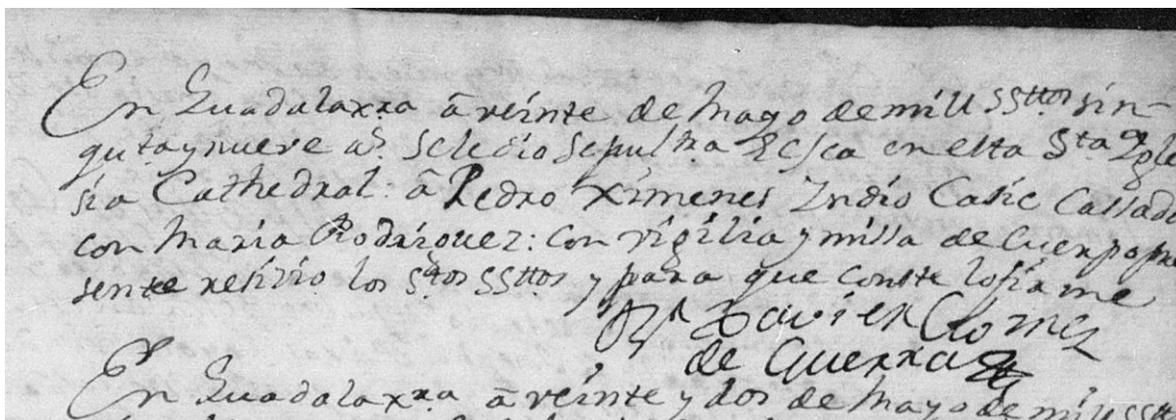


Figura XXVII. Registro de defunción de Pedro Ximenes, indio Casic

“En Guadaluja a veinte de mayo de mil setecientos cinquenta y nueve años. Se le dio sepultura (?) en esta santa Iglesia Catedral a Pedro Jiménez indio Casic casado con Maria Rodríguez: con vigilia y misa de cuerpo presente recibió los santos sacramentos”. Tomada de: FamilySearch. <http://FamilySearch.org> : 18 July 2022. Index based upon data collected by the Genealogical Society of Utah, Salt Lake City. Consultado el 18/09/2022.

Estos son los bajoneros que actuaron en las celebraciones cotidianas y extraordinarias de la catedral, como se registra en el recibimiento del Obispo Carlos Gómez, a quien llevaron por la puerta de la sacristía procesionalmente al coro por la crujía acompañado de toda la clerecía (...) entonando la capilla el Tedeum Laudamus, y habiendo entrado al coro (...) poniéndose de pie entonó el Deus in adjutoris om meum intende a que respondió toda la capilla y al mismo tiempo se soltó el repique en esta santa iglesia y en todas las demás de esta ciudad⁶³.

Las presentaciones de los músicos y los aumentos salariales mencionados corresponden con un periodo de bonanza económica que incitaba el crecimiento urbano de la ciudad, así como la reformulación de esta, favoreciendo la conurbación del vecino pueblo de San Juan. El impulso económico general fue tal que financió la construcción de dos costosos órganos, mismos que fueron instalados al frente del coro, por lo que este tuvo que expandirse, para esto se construyeron dos arcadas y dos gradas de madera sobre las que se

⁶¹ ACMG. Actas de cabildo, libro 9, folio 80v. 10 de junio de 1727, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁶² ACMG. Actas de cabildo, libro 9, folio 81f. 17 de junio de 1727, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁶³ ACMG. Actas de cabildo, libro 9, folio 74f. 24 de abril de 1727, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

colocarían los nuevos instrumentos. La liquidez de la catedral se muestra además en la mejora general del salario de los empleados, así como en la asignación de un salario de \$30 a Francisco Javier, un vecino de Guadalajara que se presentaba gratuitamente en el coro tocando corneta y bajoncillo desde 1729, incluso se apunta que este tenía la posibilidad de aumentar su salario si mejoraba sus habilidades⁶⁴.

Poco antes del 7 de febrero el bajonero Juan Antonio Félix y Lucas Escolar abandonaron la ciudad de Guadalajara sin dar noticia ni pedir licencia a la catedral, eventualmente llegaron a Guadalajara noticias de la contratación de estos músicos en la capilla de la catedral de Durango, por lo que el cabildo decidió borrar sus plazas.

Pocos días después, el bajonero Antonio Nicolás García solicitó se le admitiera en la plaza que abandonó Juan Antonio Félix, propuesta que fue rechazada por el cabildo⁶⁵. En diciembre del mismo año Antonio Félix reapareció en Guadalajara buscando recuperar la plaza de la que estaba “privado por haberse ido a la iglesia de Durango sin licencia ni consentimiento”, a lo que las autoridades “mirándolo con piedad y movidos de las instantes y repetidas súplicas que ha hecho” lo volvieron a admitir advirtiéndole que esto no serviría de ejemplo para otros ministros. Además, se mandó que “antes de entrar al coro se remita al señor deán para que lo aperciba reciamente y dé la corrección correspondiente al exceso con que se portó”⁶⁶.

La acción del cabildo demuestra un trato especial dado al bajonero, apuntando específicamente que esta reacción no serviría de ejemplo con otros músicos. El caso merece ser dimensionado: antes de su huida a Durango, Antonio Félix había demostrado ser un músico valioso para la catedral, no solo había servido en la capilla por varios años y alcanzado el salario de \$200 al año, sino que incluso había fungido en 1729 como portavoz de la capilla y la escoleta ante las autoridades catedralicias para solicitar la compra de nuevos instrumentos musicales. Además, es probable que el cabildo, teniendo presente las complicaciones iniciadas por la muerte de Francisco Luis, fuera consciente de las complicaciones musicales que implicaba la pérdida del primer bajón, por lo que detrás de la

⁶⁴ ACMG. Actas de cabildo, libro 9, folio 134vf. 7 de julio de 1729, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁶⁵ ACMG. Actas de cabildo, libro 9, folio 149v. 20 de febrero de 1730, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁶⁶ ACMG. Actas de cabildo, libro 9, folio 170fv. 5 de diciembre de 1730, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

readmisión de Antonio Félix hay más que las súplicas del bajonero y la aparente benevolencia de las autoridades.

La bonanza económica de la catedral de Guadalajara llegó a su fin a la par del azote de una serie de epidemias entre 1734 y 1740, ante la crisis se llevó la imagen de la virgen de Zapopan a la catedral con tal de obtener su intercesión en el cese de la plaga, sin obtener resultados favorables. En 1734 la enfermedad tomó la vida de Nicolás Carlos Gómez de Cervantes, quien era obispo de Guadalajara. En 1735 el bajonero Manuel Núñez se ausentó de la capilla por “*hallarse enfermo en la cama muchos días*”⁶⁷ por lo que le fueron facilitados \$25 por parte de la catedral para su recuperación. En 1736 murió Bernardo Casillas, maestro de capilla de la catedral, tras su muerte, Inés Ramírez (su madre) entregó la música escrita por él y por su padre cuando habían sido maestros de capilla, por lo que el cabildo le libró \$50⁶⁸.



Figura XXVIII. Alegoría copiando una partitura musical con notación cuadrática
Imagen perteneciente a la Catedral Basílica de Guadalajara facilitada por el Sr. Canónigo Carlos Alzaga Diaz.

En 1738 la catedral se vio en la necesidad de despedir a los músicos menos aptos y de reducir el monto de jubilación de otros⁶⁹. Entre los despidos aparecen el bajonero indio Pedro Jiménez y el vecino de Guadalajara Francisco Javier, también se registran dos

⁶⁷ ACMG. Actas de cabildo, libro 10, folio 45f. 29 de abril de 1735, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁶⁸ ACMG. Actas de cabildo, libro 10, folio 72f, 15 de noviembre de 1736, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁶⁹ ACMG. Actas de cabildo, libro 10, folio 90v, 19 de agosto de 1738, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

solicitudes de aumento salarial por parte de Antonio Félix, siendo ambas negadas por el cabildo⁷⁰. El mismo año llegó desde la ciudad de México José Rosales, quien fue nombrado como maestro de capilla.

En 1738 se mandó “a Cristóbal Gallardo, que prosiga tocando los tres instrumentos que obtiene, y enseñando a un muchacho y a Joaquín Guevara, que aprenda a tocar el violín, y Juan Antonio, bajonero, que se le enseñe a un niño”⁷¹, es probable que la redacción de este pasaje fuera influenciada por la confusión entre Juan Antonio Núñez (quien era ayudante de sochantre) y Manuel Núñez (quien si era bajonero). Independientemente de este detalle, este mandado presenta uno de los pocos deseos explícitos de formar a un niño como bajonero por parte de las autoridades catedralicias, sin embargo, no hay registros favorables de este proceso. Por otra parte, en 1739 Antonio Nicolás (quien en 1730 había intentado tomar la plaza de Antonio Félix cuando este se fue a Durango) nuevamente trató de ingresar a la capilla como oboísta, sin resultados favorables. Por último, en 1741 se le aumentaron a Manuel Núñez \$10 de salario.

El 15 de enero de 1742 “cayó muerto” Juan Antonio Félix, por lo que la ahora viuda Manuela de Castro se dirigió al cabildo catedralicio pidiendo que al “no tener absolutamente con que enterrarlo por la suma necesidad con que murió, le dé una ayuda de costa atento a los muchos años que sirvió en esta Santa Iglesia”, a lo cual el cabildo le dio \$30 y la liberó de pagar el derecho de entierro⁷², el bajonero fue sepultado en la catedral el día siguiente.

Tras la muerte de Antonio Félix, Manuel Núñez pidió que se le diera la plaza y el salario que ocupada el primer bajonero. A su vez, Antonio Nicolás (quien había intentado entrar a la capilla en 1730 y en 1739) pidió que, en caso de ser nombrado Manuel Núñez como primer bajón, se le diera a él la vacante de segundo. El cabildo tardó un par de meses en resolver la situación, por lo que “quedando suspensa por ahora la votación de la plaza de primero bajonero, mandaros se le acuda a Manuel Núñez con la renta que tenía Juan Antonio Félix de Luna por el preciso tiempo que sirviere solo la plaza de bajonero, atento a soportar solo el trabajo del coro”⁷³.

⁷⁰ ACMG. Actas de cabildo, libro 10, folio 39f, 26 de octubre de 1734, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁷¹ ACMG. Actas de cabildo, libro 10, folio 90v, 19 de agosto de 1738, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁷² ACMG. Actas de cabildo, libro 10, folio 161f, 15 de enero de 1742, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁷³ ACMG. Actas de cabildo, libro 10, folio 163v, 15 de febrero de 1742, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

Por lo tanto, el par de meses después de la muerte de Antonio Félix es el primer momento (desde 1721) en el que la capilla contó solamente con un bajonero.

Pocos días más tarde se recibió un escrito de Pedro Jiménez (quien había sido despedido de la catedral en 1737) solicitando la plaza de segundo bajón. Por lo que se mandó al maestro de capilla y a otros dos músicos a que evaluaran a este candidato, así como a Antonio Nicolás en examen de oposición para ganar el puesto vacante. De paso, también se evaluó a Juan Francisco de Arguello para ocupar la plaza de violón que igualmente estaba vacante por la muerte de Antonio Félix.

En abril del mismo año se nombró oficialmente a Manuel Núñez como primer bajón con un salario de \$200 al año, se admitió como segundo bajón a Antonio Nicolás con un salario de \$100 al año y quedó fuera el indio Pedro Jiménez, además, se admitió como violón a Francisco de Arguello.

Hasta la llegada de la segunda mitad del siglo la capilla de la catedral se mantendría con los dos bajoneros, la estadía de Manuel Núñez y Antonio Nicolás en la capilla pasa desapercibida a través de una década de documentación.

En 1750 muere el maestro de capilla José Rosales y la catedral de Guadalajara contrata ahora a Francisco de Rueda, músico español hábil en violín y trompa que había llegado desde la península para trabajar en el coliseo de México. Con respecto a los bajoneros, ya en 1751 se escribe:

sobre la plaza de bajonero que obtiene Manuel Núñez (...) dijeron que en atención a los muchos años que ha servido en esta Santa Iglesia, y que no ha recuperado la salud, ni se espera que la recupere, lo jubilan y jubilaron con la mitad del salario que ha obtenido (...) y que el dicho entregue el bajo que se le dio⁷⁴.

En 1751 ingresó el bajonero indio Lorenzo de la Cruz Villavicencio, el cual pidió a la catedral se le diera un bajón “por tener empeñado el suyo propio, y estar pagando cada mes un peso por el uso de él” (es decir, por estar tocando con un bajón rentado), a lo que el cabildo resolvió tomar el bajón que le había dado en su momento el tesorero de la catedral a Manuel Núñez. Sin embargo, el ahora jubilado declaró que el instrumento había salido “torcido y quebrado (...) solo estaba bueno para hacer lumbré”, por lo que el cabildo mandó que Núñez fuera a justificarse ante los señores hacendados “y no haciéndolo se compre a su

⁷⁴ ACMG. Actas de cabildo, libro 11, folio 084f, 7 de mayo de 1751, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

costa. Y en cuanto a lo demás que contiene dicho escrito, pase al señor provisor para que lea la providencia que convenga en justicia”⁷⁵.



SS. con Misa vesada en el sagrario, y parague Cons.
te lo firme. Diego Moreno
Mariscal

Man. Núñez esp. En Guadalajara en veintitres de marzo de mil setecientos y cuatro
Cafado. y quando a. se le dio sep. de. en la Sta. Igle. Cath. a Ma-
nuel Núñez esp. casado, con Maria recibiendo los SS. con
vigilia, y Misa el siguiente día, en el sagrario, y para
que cons. te lo firme. Diego Moreno
Mariscal

Figura XXIX. Registro de defunción Manuel Núñez, español casado

“Manuel Núñez español casado. En Guadalajara en veintitres de marzo de mil setecientos cincuenta y cuatro años se le dio sepultura (?) en la Santa Iglesia Catedral a Manuel Núñez español casado con Maria recibiendo los sacramentos con vigilia y misa el siguiente día en el sagrario”. Tomada de: Database. FamilySearch. México defunciones, 1680-1940, <http://FamilySearch.org> : 18 July 2022. Index based upon data collected by the Genealogical Society of Utah, Salt Lake City. Consultado el 18/09/2022.

La esperanza de recuperación del bajonero apuntada en su jubilación de 1751 era escasa y la predicción se cumplió. Ya en 1754 la viuda María Ana Ruiz recibió por parte del cabildo \$50 de ayuda para el sepelio de su esposo, además se le libró de pagar los derechos de tierra, así como la aportación a las arcas de la catedral propia del entierro⁷⁶. “Manuel Núñez, español casado” fue sepultado en la catedral el 23 de marzo, según el libro de difuntos.

Tras la salida de Manuel Núñez, la plaza y el sueldo de primer bajón fue desaparecida, abriendo paso a un periodo en el que los bajoneros serían en su mayoría indios remunerados con salarios bajos. En la capilla se mantiene Antonio Nicolás con el mismo sueldo de \$100 y el bajonero indio Lorenzo de la Cruz Villavicencio. Por los mismos días, el bajonero indio Pedro Jiménez volvió a solicitar su admisión en la capilla, situación que se resolvió hasta

⁷⁵ ACMG. Actas de cabildo, libro 11, folio 086f, 3 de julio de 1751, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁷⁶ ACMG. Actas de cabildo, libro 11, folio 084f, 7 de mayo de 1751, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

febrero de 1752, cuando se le nombró como tercer bajonero con el salario de \$50 cada año. Igualmente, Antonio Nicolás recibió un aumento de \$25 al año “bajo la condición y precisa obligación de tocar el oboe siempre que el maestro de capilla se lo ordenare”⁷⁷. En noviembre del mismo año Lorenzo de la Cruz pide se le aumente su salario “por no poder mantener a su crecida familia”, en respuesta se le aumentaron \$25, dejando su sueldo total en \$100 al año. Sin embargo, después de este aumento, el cabildo anota que “el que no se contentare con el (salario) que tiene y pidiere dicho aumento, se despedirá y borraré dicha plaza”⁷⁸.

Los salarios de los bajoneros permiten identificar un estado poco favorable que no mejoraría. Lorenzo de la Cruz murió en enero de 1755 y Nicolás García sufría una enfermedad de pecho tan severa que se ganó su registro en los documentos de la catedral, por esta razón el bajonero se enfocó principalmente a tocar oboe “por ser instrumento más suave que el bajón” aunque moriría en un par de años. A raíz de esto, el único bajonero enteramente activo era Pedro Jiménez, quien, aunque puede ser calificado como poco apto, se encontró inmerso en una sobrecarga laboral que se recrudecería en 1757, cuando este pidió “que atento a los muchos años que sirve a esta dicha Santa Iglesia, haber muerto los otros bajoneros (Lorenzo Villavicencio y ahora Nicolás García) y quedado solo con el trabajo y lo fuerte y recio de el instrumento, se le aumente el salario”, el cabildo le aumentó \$25 resultando en \$100 por año⁷⁹.

Este caso presenta un demarcador relevante, dado que el sueldo alcanzado en este momento por Pedro Jiménez es el mismo que gozaba antes de su despido en 1737, situación que refleja los fuertes contrastes de la catedral en la segunda y tercera década contra el estado a mediados del siglo. El trato dado a Pedro Jiménez por parte de las autoridades delata el inicio de la severa crisis para la ya poco afortunada posición del bajón en la catedral de Guadalajara a mediados de siglo. Haciendo un recuento, para antes de 1755 había tres bajoneros, el mejor pagado de ellos ganaba poco más de la mitad del salario de primer bajón, además, anteriormente había visto frustrado su ingreso a la capilla en dos ocasiones. Por otra parte, aparece Lorenzo de la Cruz, bajonero de ingreso reciente y retribuido con el salario propio de un segundo. Además, reingresa Pedro Jiménez, quien había sido despedido de la

⁷⁷ ACMG. Actas de cabildo, libro 11, folio 093f, 19 de febrero de 1752, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁷⁸ ACMG. Actas de cabildo, libro 11, folio 114f, 20 de noviembre de 1752, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁷⁹ ACMG. Actas de cabildo, libro 11, folio 159v, 1 de marzo de 1755, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

capilla y había intentado reingresar a ella sin éxito en 1742 antes de volver a ser contratado en 1752.

Durante este periodo no es posible adjudicar la baja salarial a un proceso general de la catedral, pues durante estos años tanto el poder civil como religioso de Guadalajara disfrutaban de un periodo de bonanza. La mala valoración de los bajoneros puede ser inspirada por la acción conjunta de una desestimación étnica y un remplazo musical. Los pocos y mal pagados bajoneros que trabajaron en la capilla de Guadalajara durante las décadas de 1750 y 1760 son en su gran mayoría indios venidos de pueblos externos, rodeados de una capilla formada en su mayoría por criollos y dirigida por un español.

Por si esto no fuera poco, hay que agregar que en 1753 llegó a la catedral de Guadalajara Don Antonio de Mendoza solicitando la plaza de violón “con la obligación de cantar las veces que se ofrezca y de usar del instrumento de contrabajo caso de dárselo por esta Santa Iglesia, para las necesidades que pueda haber de bajones”⁸⁰. La catedral lo contrató “con la calidad de cantar siempre que no usare del violón y de tocar el instrumento de contrabajo, luego que esta Santa Iglesia remita por él”⁸¹.

La catedral mandó comprar el nuevo instrumento, el cual no se construía en Guadalajara y probablemente tampoco en algún punto de la Nueva España, ya que la llegada del instrumento a la catedral solo es insinuada hasta julio de 1754. El año siguiente aparece un escrito presentado por el monacillo José Segura, quien “pide que respecto a haberse ejercitado en el instrumento de contrabajo y hallarse ya suficiente para acompañar con él en las asistencias de capilla, se le asigne algún salario para poderse mantener”⁸², una semana después le fue asignado un salario de \$100⁸³.

Anteriormente, el contrabajista Antonio de Mendoza estaba contratado en la capilla de la Catedral de México, y después de su estancia en Guadalajara regresó a México, donde volvió a ser contratado por la catedral, espacio en donde trabajó hasta su muerte en 1768, quedando en la catedral de México el “Tololoche” que utilizaba (Roubina, 2016). Tras la salida de Mendoza, el contrabajo ya había sido inculcado en la capilla tapatía, por lo que fue

⁸⁰ ACMG. Actas de cabildo, libro 11, folio 127fv, 9 de mayo de 1753, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁸¹ ACMG. Actas de cabildo, libro 11, folio 128v, 2 de junio de 1753, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁸² ACMG. Actas de cabildo, libro 11, folio 220v, 3 de agosto de 1755, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁸³ ACMG. Actas de cabildo, libro 11, folio 221v, 12 de agosto de 1757, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

sostenido por José Segura y posteriormente por Felipe Ugalde, ambos monacillos y, por lo tanto, de ascendencia hispana, remunerados cada uno con \$225. Monetariamente, el contrabajo duplica el costo de los bajones y comienza a ganar funciones hasta entonces propias del bajón, instrumento que por algunos años fue tocado solo por Pedro Jiménez, el bajonero indio.

Esta dinámica se mantuvo en menor o mayor medida con el paso de los años, al grado que en 1760 se estipuló que el contrabajista José Antonio Segura debería asistir a la catedral todos los días en los que participara la capilla “para en el caso de que falten bajones, de el bajo en el instrumento”⁸⁴.

La situación del bajón era crítica, en 1758 ante el informe del maestro de capilla “sobre la suficiencia de Agustín Nicolás para tocar el bajón, y necesidad que hay de dicho instrumento”⁸⁵ el cabildo admitió con \$100 al año a este bajonero indio sin ser sometido a examinación, valiéndose solo de la suficiencia argumentada por el maestro de capilla. La contratación se celebró con una cláusula interesante, la cual obligaba al bajonero a asistir a la escoleta “para que se perfeccione”. La insuficiencia del bajonero es delatada por su misma contratación, pero la catedral no se encontraba en posición de rechazar aspirantes.

En mayo de 1759 Pedro Jiménez fue sepultado en la catedral. Ante esto se admitió nuevamente sin examinación previa al bajonero “indio cacique” Juan Daniel con un sueldo “por ahora” de \$75 cada año y se agrega que “aplicándose se tendrá presente para crecerlo más”⁸⁶, nuevamente la poca capacidad del bajonero es delatada por su misma contratación. La mejora del instrumentista en pro de la recompensa salarial resultó poco favorable, en 1762 solicitó se le aumentara el salario, por lo que fue examinado por el maestro de capilla⁸⁷, a partir de cuyo juicio el cabildo acordó “que siga con la renta (sueldo) asignada, hasta otro examen que haga”⁸⁸. Ocurre un caso similar con Juan María Zapa, indio que en 1762 presentó un escrito en el que pide se le diera una plaza de bajonero en la catedral, después de ser evaluado por el maestro de capilla se le admitió con \$75 de salario.

⁸⁴ ACMG. Actas de cabildo, libro 12, folio 009fv, 24 de octubre de 1760, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁸⁵ ACMG. Actas de cabildo, libro 11, folio 230f, 19 de enero de 1758, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁸⁶ ACMG. Actas de cabildo, libro 12, folio 001v, 25 de noviembre de 1759, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁸⁷ ACMG. Actas de cabildo, libro 12, folio 020f, 21 de enero de 1762, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁸⁸ ACMG. Actas de cabildo, libro 12, folio 022f, 29 de mayo de 1762, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

Ya en 1766 Juan Daniel presenta una petición de aumento salarial a partir del cual el cabildo decide aumentarles a él y a Juan María Zapa \$25, ambos gozarían un total de \$100 al año.

En 1762 se apunta que “pasado a conferir sobre el modo en que entran al coro de esta santa iglesia, los bajoneros (Agustín Nicolás, Juan Daniel y Juan María Zapa) y los violinistas, pues siendo en capas y pelo largo hace disonancia en él, distinguiéndolos de los demás ministros de la capilla que entran en hábitos clericales”⁸⁹. Hasta este punto algunos músicos entraban al coro en sobrepellices y hábitos, mientras que otros no, a partir de esta regulación todos los músicos deberían vestir sobrepellices, mientras que los monacillos vestían ropas y zapatos que eran financiados por el cabildo, provocando que los músicos cuidaran el aspecto de sus vestimentas cada día de trabajo con tal de no perturbar la pulcritud de su escenario, espacio que compartían con las más altas autoridades eclesiásticas del obispado.

El encuadre de bajoneros de este periodo es sumamente particular, no solo prolonga la inexistencia del sueldo de primer bajón, sino que es conformado enteramente por músicos indios ajenos y prácticamente desconocidos por la catedral, los cuales aseguran su lugar a partir de la conexión con las autoridades musicales, a excepción de Juan María Zapa quien se presentó de manera independiente, probable motivo por el cual fue el único de los tres examinados en su ingreso. Por otra parte, ya en 1768:

habiendo visto la respuesta dada por el maestro de capilla de esta santa iglesia en vista de el escrito presentado por José María de el pueblo de San Pedro (Tlaquepaque) por el que solicita se admita de bajonero en esta santa iglesia. Dijeron se reciba al susodicho de tal bajonero, con el salario de setenta y cinco pesos en cada un año⁹⁰.

Este es un movimiento significativo por ejercer las mismas cláusulas que la contratación de Zapa, lo que expresa el *modus operandi* de la catedral para los bajoneros indios, representa también la tercera vez que se admite a un bajonero sin examinarlo, así como la sexta contratación continua de un bajonero indio. La aceptación de José María se realizó debido a la muerte de Agustín Nicolás en febrero de 1767, a este le seguirían Juan Daniel y Juan María Zapa, muertos en noviembre y en diciembre de 1768 respectivamente, todos fueron sepultados en la catedral.

⁸⁹ ACMG. Actas de cabildo, libro 12, folio 021f, 20 de mayo de 1762, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁹⁰ ACMG. Actas de cabildo, libro 12, folio 070v, 4 de agosto de 1768, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

80

Juan Daniel, Vasnero, tiene en Fab^{ca} Salario de 0.75. 25.

En 30. de ⁹Junio se le suplieron 158. y lo firmo. 0.15. . . .

Daniel

En 3. de sep. 1760. 0.15. . . .

En 1. de oct. de 1760. se le suplieron 158. y lo firmo. 0.15. . . .

Daniel

En 1. de oct. de 1760. se le suplieron 158. y lo firmo. 0.15. . . .

En 1. de oct. de 1760. se le suplieron 158. y lo firmo. 0.15. . . .

Daniel

En 1. de oct. de 1760. se le suplieron 158. y lo firmo. 0.15. . . .

Daniel

Figura XXX. Nómina y firmas del bajonero Juan Daniel

Tomada de: AHAG. Sección Gobierno, Serie Parroquias Catedral, años 1708-1777, caja no 4, Libro de Cuenta de Ministros, folio 80f.

Juan Bautista Zapa, tiene por Vasnero 758. de Salario, en ¹⁷⁶⁹ Fab^{ca}, y le corresponde 1. de Abril de 1762. 0.75. 25.

El mismo día se le suplieron 258. y lo firmo. 0.25. . . .

Zapa

En 4. de Mayo abono 88. 0.08. . . .

En 22. de dho se le suplieron 88. y lo firmo. 0.08. . . .

Zapa

En 3. de Sep. abono 24. 0.24. . . .

En 3. de Sep. se le suplieron 238. y lo firmo. 0.23. . . .

Figura XXXI. Nómina y firmas del bajonero Juan Bautista Zapa

Tomada de: AHAG. Sección Gobierno, Serie Parroquias Catedral, años 1708-1777, caja no 4, Libro de Cuenta de Ministros, folio 80f.

Daniel

o.6. de abonar 32.o.6. del tres a fin a p.º
 pago

En 14. de sep. se em. treinta p.º y lo firmo ----- 0030.0.0

Daniel

En 21 de Nov. que enterraron a Juan Daniel se
 ajustó la cuenta de lo que ganó hasta este día y son
 22.3.3 que ha de haber -----

se le dieron 6p.6 que faltaron p.º su
 entierro -----

Dime — 0074.2.8
 Kadeh — 0087.3.7
 Dime — 0006.2.2

dago

Figura XXXII. Cierre de la nómina del bajonero Juan Daniel

“En 21 de noviembre que enterraron a Juan Daniel se ajustó la cuenta de lo que ganó hasta este día y son 22.3.3 que ha de haber (...) se le dieron 6p.6 que faltaron para su entierro”. Tomada de: AHAG. Sección Gobierno, Serie Parroquias Catedral, años 1708-1777, caja no 4, Libro de Cuenta de Ministros, folio 82f.

El actuar conjunto y el contacto cotidiano de los empleados de la catedral dio pie a la conformación de un sentido común, lo cual es comprobado con la formalización de una hermandad en 1769. Los miembros fundadores de esta hermandad fueron algunas autoridades del cabildo, los sacristanes, capellanes de coro, los músicos y otros asistentes, como el pertiguero y la campanera. El acto constitutivo de la asociación extendió la invitación a las autoridades del cabildo actuales y futuras, así como al resto de empleados de la catedral que ingresaran con el paso del tiempo, quienes actuarían bajo tres condiciones:

en la contribución de cincuenta pesos que prontamente se han ministrado a beneficia para el entierro de los que han fallecido, cargándose igualmente a todos los que a este pacto concurrieron, piden aprobación de él que ahora entre todos se ha celebrado, para que entre todos se reparta la misma contribución luego que alguno fallezca, con la loable circunstancia que por tercera condición se ha puesto de suscitar la fiesta que antes se hacía en su capilla al glorioso apóstol de la India Oriental Don Francisco Xavier, solemnizándola en su tránsito a costa de otros cincuenta pesos que todos igualmente han de contribuir⁹¹.

Como otras acciones de la catedral de Guadalajara, la conformación de la hermandad tapatía recuerda a un proceso antes visto en la catedral de México, donde existía la

⁹¹ ACMG. Actas de cabildo, libro 12, folio 082f, 2 de julio de 1769, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

Hermandad de la Concordia, especie de cofradía conformada a mediados del siglo XVII por “los señores capitulares, los capellanes de coro, los infantes del colegio y demás ministros eclesiásticos” (Tourrent, 2013, p. 191). La hermandad capitalina se vinculó espacialmente con la capilla de la catedral de Nuestra Señora de la Antigua, en donde se levantaron altares y celebraron a la protectora de la agrupación. Por otra parte, la hermandad de la Concordia presenta algunos estatutos que no son mencionados en la hermandad tapatía, como la facilitación de médico y botica por las enfermedades de los congregantes, así como el derecho de sepultura de los miembros en su capilla.

Aunque se menciona que en algún punto del pasado se celebraba a San Francisco Javier en una capilla propia de la catedral de Guadalajara, al replantear la celebración de este santo la hermandad no señala el uso de un espacio devocional específico de la catedral, ya sea en una de las escasas capillas de esta catedral o bien en un altar lateral, aunque ninguno de estos tenía a Francisco Xavier como la figura principal, por lo que esta imagen debió alojarse de manera secundaria en alguno de los altares, lo que deja a la vinculación espacial de la hermandad inconclusa. Así mismo, las problemáticas de las sepulturas de la catedral que se verán más adelante y la falta de menciones sobre el entierro de los miembros de la hermandad en un espacio común, hacen pensar que esta condición no fue retomada por los cofrades tapatíos.

Como muchas otras cofradías de Guadalajara, la hermandad de los empleados de la catedral refleja la preocupación por el rescate de las almas de sus miembros y el apoyo en los gastos de entierro, estrategia inspirada por la precariedad en la que muchos morían, por la cual y como ya se ha visto, durante la primera mitad del siglo XVIII, después de la muerte de los músicos las familias de estos solían pedir auxilio económico al cabildo en razón de los años de trabajo y la pobreza en que morían los ministros de la catedral. Aunque el escenario catedralicio ofrecía una plaza codiciada por los músicos, la mayoría de los músicos catedralicios no dejaban de formar parte de los estratos inferiores de la ciudad.

A raíz de la conformación de la hermandad desaparecen de los libros de cabildo las solicitudes de familiares pidiendo ayuda para la sepultura de los empleados de la catedral, mientras que en las nóminas aparecen cobros directos a los ministros para el pago de los servicios funerarios de sus compañeros de hermandad, estos efectos ocurren desde antes de la creación oficial de la hermandad, lo que hace dudar sobre el origen exacto de esta práctica.

Por ejemplo, ante la muerte de los bajoneros Daniel y Zapa en 1768 aparece un cobro general en las nóminas del resto de los ministros.

33-2-8	En el 3.º de fin de Abril abono 33-2-8	
33-2-8	de abono 33-2-8 del mes de fin de Mayo	
	En el 1.º de sep.º de 33-2-8 y lo firmo	0033-2-8
	<i>J. Ibáñez</i>	
	Del enterramiento de Daniel se cargan	002-6-0
	La deces de Bautista Zapa	002-7-0
	Agumaldo	004-0-0
		152-2-2
33-2-8	En el 3.º de fin de Dic.º abono 33-2-8	43-2-6
		109-4-8
		100-0-0
		2-4-8

Figura XXXIII. Cargos por las sepulturas de los bajoneros Juan Daniel Y Bautista Zapa en la nómina del ministro Ibáñez

Tomada de: AHAG. Sección Gobierno, Serie Parroquias Catedral, años 1708-1777, caja no 4, Libro de Cuenta de Ministros, folio 131f.

La muerte de los bajoneros Juan Daniel y José María Zapa a finales de 1768, así como la muerte de Agustín Nicolás en febrero de 1767, se suman a los numerosos casos de bajoneros muertos en meses fríos: Francisco Luis en diciembre de 1721, Antonio Félix en enero de 1742, Manuel Núñez en marzo de 1754 y Lorenzo de la Cruz Villavicencio en enero de 1755, teniendo dos de ellos (Manuel Núñez y Agustín Nicolás) casos de enfermedad respiratoria registrados en las actas de cabildo. Ante esta alta mortandad de bajoneros vinculable con problemas respiratorios, aparecen las condiciones salubres de la catedral, las cuales resultan no ser las óptimas. Desde 1756 se menciona que:

Cuan indecente sea para una catedral el pavimento de ella, lo grita el común de los vecinos de esta ciudad, y dirá de el ahora vuestro oidor comisario lo mismo que ha notado desde su niñez de una tablazón labrada (...) está denotando su desigualdad en el piso, con lo que se hacen peligrosos los pasos y tan antigua que en muchas tablas se experimenta corrupta la materia. Agréguese a este inconveniente mayor y es que como en toda la ciudad que ya es crecida por el número de sus habitantes, no hay otra Iglesia Parroquial por consiguiente no hay otra destinada para común sepultura de los fieles difuntos (...) es regular sepultura los cadáveres en los lugares en que las tablas están corrompidas y aunque se procura profundidad en la tierra y llevar su cuenta con los entierros para no

introducir otro cadáver en el sepulcro mientras no se pone bien corrupto y deshecho el antecedente, con todo o por esta manifestación diaria de tierra que no es otra cosa que un compuesto podrido de infinitas partículas corruptas, o porque los mismos cadáveres respiran incesantemente la fetidez por las divisiones de las tablas no pueden muchas veces los vivos sufrir su grave mortificación este fastidioso hedor que producen los muertos y de ello somos testigos todos los individuos que tenemos el honor de componer este tribunal, quienes al entrar en la santa Iglesia ha sido preciso más de una vez acudir a cerrar las ventanas del olfato para excusar la molestia que se sentía⁹².

A su vez, los restos óseos de los difuntos ya descompuestos eran acomodados al fondo de la iglesia, detrás de los retablos, desde donde despedían grasa y sales, siendo visibles desde el corredor de la sala de cabildo.

Desde mediados del siglo XVIII se menciona que “Este inconveniente del sentido puede pasar a ser un grave daño en lo físico para los asistentes”, miasmas que afectarían especialmente a aquellos empleados del templo que asistían durante varias horas, algunos de ellos (como los bajoneros) con instrumentos de aliento que tañían al inhalar el aire pestilente del templo. Las décadas siguientes al informe de 1756 representan el punto más alto de esta crisis sanitaria y también el periodo de mayor mortandad en los bajoneros. Mientras que en la primera mitad del siglo XVIII los músicos de bajón podrían alcanzar estadías laborales de 20 a 30 años si las condiciones económicas lo permitían, a mediados de siglo ninguno pasa de los 10 años antes de ser sepultado.

El problema de las sepulturas se mantiene hasta 1778, el olor era tal que no era posible realizar las sepulturas hasta terminar los demás oficios de la catedral, después de lo cual se cerraban las puertas, quedando la catedral sin ventilación durante la noche dado lo ajustado de sus ventanas, por lo que:

las primeras gentes que entran por la mañana reciben aquellos vapores pestilentes y el aire corrupto allí encerrado, que no puede menos que causar mucho daño a la salud y contraer una grave enfermedad (...) en especial los individuos de este cabildo y todos sus ministros que están precisados a asistir mañana y tarde tantas horas⁹³.

Ante esto se determinó que no se realizarían más entierros en la catedral. Como medio paliativo se normalizó la sepultura en el recién construido santuario de Guadalupe, mientras que se generó la propuesta de formalizar un campo de sepulturas al norte de las periferias de la ciudad, lo que terminó siendo el camposanto de Belén ya en el siglo XIX. Una vez

⁹² AHAG. Sección Gobierno, Serie Parroquias Catedral, Años 1708-1777, expediente 23, Caja no 4, *Inventario de los bienes de la catedral 8 de enero de 1756*, sin folio.

⁹³ AHAG. Sección Gobierno, Serie Cabildo, Sub-serie Fabrica: material y espiritual. Años 1744-1781, caja no 4. *Expediente formado sobre los sepulcros de esta santa Iglesia Catedral*, sin folio.

clausurada las sepulturas en la catedral es notorio como la estadía de los bajoneros vuelve a prolongarse, teniendo de nuevo carreras de dos y hasta tres décadas.

Entre 1769 y 1771 José María es el único bajonero que aparece en las nóminas de la catedral. En 1769 se reconoció la necesidad de nombrar otro bajonero entre dos pretendientes: el indio Francisco de la Peña y Juan Dávila, los cuales fueron examinados por Miguel Placeres y Joaquín Guevara⁹⁴. Los bajoneros resultaron ser tan poco aptos que se mandó “que entren los susodichos por seis meses a la escoleta para que, instruidos en el bajón, puedan ser acomodados en la capilla”⁹⁵. En julio del mismo año el cabildo le dio a Francisco Peña \$5 “para que pueda mantenerse, y asistir diariamente a la escoleta, y se perfeccione en el manejo del bajón”⁹⁶. En cambio, semanas más tarde Juan Dávila solicitó ayuda económica “para poderse mantener y poderse dedicar al bajón”, la cual fue negada por parte del cabildo⁹⁷, es probable que Juan Dávila desistiera poco después, ya que no aparecen más referencias de su presencia.

La situación de los bajones era desesperada, así que en 1769 el cabildo mandó llamar desde México a dos bajoneros para el servicio de la catedral⁹⁸. La respuesta a esta convocatoria es problemática, ya que solo se registra hasta 1772 (casi tres años después) el arribo paralelo de tres escritos solicitando admisión como bajoneros en la catedral, siendo uno de estos Francisco Peña⁹⁹, mientras que no se menciona si los otros dos pretendientes provenían de México. Independientemente de esto, ante el trio de solicitudes, el cabildo decidió que los aspirantes serían examinados por el maestro de capilla. Desde este momento se determinó que el mejor calificado recibiría una paga de \$100, mientras que el segundo sería admitido con \$75, no obstante, después de la examinación se decidió admitir a los tres

⁹⁴ ACMG. Actas de cabildo, libro 12, folio 079v, 10 de abril de 1769, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁹⁵ ACMG. Actas de cabildo, libro 12, folio 080v, 28 de abril de 1769, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁹⁶ ACMG. Actas de cabildo, libro 12, folio 82fv, 2 de julio de 1769, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁹⁷ ACMG. Actas de cabildo, libro 12, folio 84v, 14 de julio de 1769, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁹⁸ ACMG. Actas de cabildo, libro 12, folio 82fv, 2 de julio de 1769, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁹⁹ ACMG. Actas de cabildo, libro 12, folio 120f, 29 de julio de 1772, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

pretendientes: a Pascual Salvador con \$100, a Eusebio Trinidad con \$75 y a Francisco Juan de Dios de la Peña con \$50 al año¹⁰⁰.

Para 1772 la capilla volvió a tener la presencia de cuatro bajoneros: José María, Pascual Salvador, Eusebio Trinidad y Francisco de la Peña. En 1775 este último recibe un aumento de \$25 al año¹⁰¹, mientras que en 1776 se aumentan \$25 al sueldo de José María¹⁰², empatando a este con el de Pascual Salvador.

Esta planta de bajones se mantiene sin alteraciones hasta 1780, cuando como parte de una reforma general de los salarios de la capilla, el sueldo de José María es elevado a \$200, mientras que “a los otros dos bajoneros (Francisco de la Peña y Eusebio Trinidad) hasta cien pesos”¹⁰³. Efecto que convierte al indio de Tlaquepaque en el primer bajonero en recibir el sueldo del primer puesto desde los días del español Manuel Núñez, por lo que se trata del el primer indio bajonero acreedor de este salario. En 1781 se registran los últimos pagos a Francisco de la Peña, mientras que en 1785 desaparece de los registros Eusebio Trinidad, quien fue sepultado en el camposanto del templo de Guadalupe en 1785.

El mismo año se recibió la solicitud de Feliciano Zapa (probable familiar de Juan Bautista Zapa), quien presentó un escrito pidiendo su admisión, por lo que fue sometido a examen¹⁰⁴, sin lograr afianzar su ingreso.

Aunque no se encontraron registros de su admisión en las actas de cabildo, en las nóminas entre 1785 y 1794 aparece un sueldo de \$100 destinado al bajonero José Aguirre¹⁰⁵, quien podría tener un vínculo familiar con el bajonero Pascual Aguirre, quien estuvo activo en la catedral desde 1772 hasta 1806.

¹⁰⁰ ACMG. Actas de cabildo, libro 12, folio 121f, 5 de febrero de 1772, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹⁰¹ ACMG. Actas de cabildo, libro 12, folio 159f, 31 de mayo de 1775, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹⁰² ACMG. Actas de cabildo, libro 12, folio 178f, 29 de octubre de 1776, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹⁰³ ACMG. Actas de cabildo, libro 12, folio 244v 245f, 22 de diciembre de 1780, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹⁰⁴ ACMG. Actas de cabildo, libro 13, folio 95f, 25 de enero de 1785, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹⁰⁵ “Razón de las cantidades de pesos que paga esta santa iglesia catedral en los ramos de costas generales, cuatro novenos y fabrica a los señores ministros y demás sirvientes que abajo se expresan por el presente año de mil setecientos ochenta y cinco”. AHAG. Sección gobierno, Serie cabildo, Sub serie: Clavería, Libramiento de pagos a empleados, Años 1684-1822, Caja No 1, Carpeta 3: *Registro de los honorarios de jueces, hacedores y claveros, sueldos de ministros y empleados de esta santa iglesia*, sin folio.

5			
4		Sumar del fiene	.675..... .225.0.0
3		Al Sacristan Menor	.100..... .033.2.8
3		Al mismo p. tocar el Cu. y flaut.	.050..... .016.5.4
3		A Casillar Sacristan	.400..... .133.2.8
3		Al mismo por Musica	.200..... .066.5.4
0		Siguen los Demas Musicos	
0		A Cabrera	.150..... .050.0.0
		A Canajal	.100..... .033.2.8
		A Picado	.150..... .050.0.0
4		A Regalado Jamer	.300..... .100.0.0
0		Al mismo, p. Mto de Instrum.	.100..... .033.2.8
8		A Palde, Musico y Serpenteon	.225..... .075.0.0
4		A Cordexo, Ayud. de Serpenteon	.020..... .006.5.4
0		A Alvarez	.050..... .016.5.4
0		Al Monasillo, Cabrera p. Ayu	.020..... .006.5.4
3		A Arguello, p. tocar el Clave	.050..... .016.5.4
4		A Jose Jamer	.100..... .033.2.8
3			
4		Violinistas	
		A Aramayo	.300..... .100.0.0
1		A Panada	.250..... .083.2.8
1		A Ramirez	.250..... .083.2.8
4		A Ordeza	.250..... .083.2.8
3		A Solis	.150..... .050.0.0
1		A Rosar	.150..... .050.0.0
3		A Aguilar, p. tocar Trompa	.100..... .033.2.8
1		Bajoneros	
4		A Celis	.200..... .066.5.4
3		A Pasqual Aguirre	.100..... .033.2.8
1		A Jose Aguirre	.100..... .033.2.8
2		Al Monas. Soto p. form. lo Quab. ten	.030..... .010.0.0
0		basan a la buelta	4,570..... 1,523.2.8

Figura XXXIV. Pagos a los bajoneros José María Celis, Pascual Aguirre y José Aguirre
Tomada de: AHAG. Sección Gobierno, Serie Parroquias Catedral, años 1777-1813, caja no 5, Libramientos de pago, sin folio (1785).

Mientras la ciudad de Guadalajara disfrutaba de la bonanza de final de siglo, así como la erección de su universidad¹⁰⁶, los bajoneros pasan prácticamente desapercibidos en la documentación de las últimas décadas del siglo, ocurriendo solo tres movimientos notables: en 1795 desaparecen los pagos a José Aguirre. En 1797 Feliciano Zapa (quien había intentado

¹⁰⁶ ACMG. Actas de cabildo, libro 14, folio 208v, 24 de abril de 1792, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

ingresar en 1785) logró ser contratado por la catedral¹⁰⁷, aunque sus pagos de nómina se detienen en 1799. El mismo año se contrata a Francisco Aldama y también muere el bajonero indio José María¹⁰⁸ después de 38 años de servicio en la catedral sin llegar a ser jubilado, dejando vaca la plaza de primer bajón.

Pascual Aguirre fue nombrado como primero con un salario de \$200 y pidió que “se nombren otros dos segundos para que le ayuden en el trabajo”, en la petición de “otros” segundos, el mismo Pascual Aguirre hizo presente que José Antonio Secundino Casillas (identificado como indio en el libro de defunciones) y José Brígido Platas “se han dedicado a este ejercicio”¹⁰⁹. No fue hasta 1805 cuando se contrató a los mencionados por su “aptitud y necesidad”, si bien ambos recibieron un sueldo de \$100 al año, Secundino Casillas fue nombrado como segundo y Brígido Platas como Tercero¹¹⁰. Por otra parte, para 1803 se detuvieron los pagos de Francisco Aldama indicando su muerte o abandono.

En 1806 desaparecen los registros de Pascual Aguirre, mientras que en 1808 muere el maestro de capilla Pedro Regalado, además, la vestimenta de la capilla es reformada para estandarizar el uso de la sobrepelliz de manga levantada a semejanza de lo realizado en las catedrales de México, Puebla y Morelia¹¹¹.

Secundino Casillas y Brígido Platas se mantuvieron con el mismo sueldo por varios años, presenciando la huida del obispo Cabañas de Guadalajara en 1810 y el recibimiento de los dirigentes insurgentes en la catedral. Ya en 1815, cuando la contrainsurgencia imperaba en la provincia tapatía, cuando el fagot ya sonaba en los regimientos del ejército realista asentado en el virreinato¹¹² y al tiempo en que los sermones de la catedral condenaban a la recién emitida constitución de Apatzingán, la catedral presenciaría la llegada de sus primeros fagotes, instrumentos que les fueron dados a los bajoneros:

vistos los escritos de los bajoneros de esta santa iglesia Secundino Casillas y Brígido Platas, en que dicen que por el instrumento nuevo de fagot que les ha dado tocar, tienen que asistir a las funciones de

¹⁰⁷ ACMG. Actas de cabildo, libro 15, folio 058f, 13 de febrero de 1797, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹⁰⁸ ACMG. Actas de cabildo, libro 15, folio 104f, 27 de agosto de 1799, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹⁰⁹ ACMG. Actas de cabildo, libro 15, folio 182f, 29 de noviembre de 1803, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹¹⁰ ACMG. Actas de cabildo, libro 15, folio 206v, 16 de mayo de 1805, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹¹¹ ACMG. Actas de cabildo, libro 15, folio 267v, 24 de marzo de 1808, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹¹² Archivo General de la Nación (AGN). Caja 3365, expediente 030 (Indiferente de Guerra Caja 3365).

primera clase y suplican que por habérseles aumentado el trabajo se sirva este venerable cabildo de aumentarles el sueldo según tenga por conveniente¹¹³.

A partir de los registros se distingue la conceptualización dada al bajón y a sus instrumentistas, quienes son vistos como bienes necesarios para el culto, músicos que negocian su posición y salario desde el desempeño técnico en la catedral, pero que también son valorados desde su alineación étnica y por el estado monetario general de la catedral.

Durante las primeras décadas resalta la presencia de españoles bajoneros, pero también el reducido papel del bajón en la formación de los monacillos, resultando en una producción de instrumentistas bastante baja, por no decir nula. A partir de este estado, y a diferencia de otros instrumentos, la necesidad del bajón en la catedral de Guadalajara convirtió a este espacio en un centro de atracción codiciado por los instrumentistas, quienes bien podían correr con la suerte de ser admitidos, o bien de ser rechazados, ante lo cual usualmente seguían orbitando cerca de la catedral mientras probablemente prestaban sus servicios en otros espacios, de tal manera que pocos días después de abrirse una nueva vacante volvían a presentar su deseo de contratación.

El polo de atracción generado por el bajón se distingue además de la convocatoria ejercida por otros instrumentos y puestos de la catedral, ya que mientras los puestos de mayor jerarquía (y salario) convocaban a músicos residentes de México, Puebla y Morelia, el abasto de bajoneros si bien se mantiene en su mayoría por músicos externos, refiere a indios formados en poblados cercanos. Las repetidas contrataciones de bajoneros indios en la catedral señalan que el bajón se inculcó y practicó en los pueblos de la provincia de Guadalajara aun a finales del siglo XVIII e inicios del XIX.

Por otra parte, se cuenta con dos casos de vinculación familiar que no pudieron ser comprobados entre dos bajoneros, por lo que la existencia del traspase familiar del oficio no fue una constante para la formación de bajoneros. Por otra parte, se tiene apenas una mención de un músico de formación popular capacitado para tocar bajón, aunque no fue el caso de un instrumento bajo, sino de un bajoncillo. A su vez, el término bajonero parece implicar que este puesto demandaba el uso mayoritario del instrumento bajo, el cual tuvo presencia en la música de la catedral en mayor o menor medida a lo largo de todo el periodo de estudio,

¹¹³ ACMG. Actas de cabildo, libro 16, folio 89fv, 22 de mayo de 1815, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

mientras que los bajones de otras tesituras (bajoncillos) cuentan apenas con una mención directa y una indirecta en los documentos del cabildo.

El ingreso de los bajoneros indios contrasta con la composición étnica de la creciente capilla, cuya conformación general se vuelve más hispana y/o criolla con el paso del siglo XVIII. A raíz de su convocatoria en la catedral, los bajoneros indios se sumarían al proceso de la vida urbana de Guadalajara, la mayoría de ellos haciendo vida maridable y siendo sepultados en los cementerios comunes de la ciudad. Sin embargo, es notorio como el encuadre étnico de los bajoneros no pudo ser reconstruido solo desde los registros catedralicios, donde comúnmente se omite la procedencia étnica, por lo que no fue hasta consultar los registros mortuorios cuando se resolvió la adscripción de la mayoría de los bajoneros.

Aunque el bajón fue sostenido por indios que recibieron un salario relativamente bajo cuando se les compara con sus compañeros instrumentistas, estos fueron incluidos en la hermandad formada por los diversos ministros de la catedral, conjunto que apoyó económicamente para solventar los gastos de sepultura de los bajoneros durante la segunda mitad del siglo XVIII. Mientras que, ya en las últimas décadas del siglo, aparece un indio como primer bajonero que ya es remunerado con el mismo sueldo que se les daba a los españoles que ocuparon este puesto.

Por su parte, la muerte común de bajoneros durante meses de invierno, así como el registro de padecimientos respiratorios, es una constante que coincide con la crisis sanitaria provocada por la sepultura desmedida y apresurada dentro del edificio de la catedral, por lo que el factor salubre juega un rol importante en la estadía y crisis de bajones, misma que es aliviada de manera paralela a la clausura de las sepulturas en la catedral y el establecimiento de nuevos cementerios.

La posición del bajón y de los bajoneros en la catedral a lo largo del siglo no siempre resulta favorable, ya sea por calificaciones étnicas, el nivel de mortalidad o por problemáticas con el desempeño o suficiencia de los músicos. Especialmente a mediados del siglo hay un alto grado de contrataciones apresuradas y reingreso de músicos que habían sido despedidos, así como evidencias de un nivel insuficiente de los candidatos a bajoneros. Un demarcador de esto es la desaparición del sueldo y la plaza de primer bajón, puesto que implicaba una buena posición en la capilla, como demuestra especialmente el caso de Antonio Félix, quien

era capaz de hablar en nombre de toda la capilla y a quien incluso se le perdonó su escape temporal a la catedral de Durango.

El basamento humano del bajón establece un sistema de correlaciones que remiten a un encuadre geográfico, determinado por la comunicación entre asentamientos, tendencias e individuos. Por lo tanto, el devenir de los bajoneros se ve influenciado por las relaciones de la música tapatía con otros centros de producción musical del virreinato, así como con el panorama ibérico. Así mismo, la aplicación específica del bajón refiere al tratamiento musical de la catedral durante el siglo XVIII, el cual remite a la transición estilística de la época y especialmente al uso del bajo continuo y cifrado. Por lo tanto, también es necesario explorar el uso del bajón en la capilla musical de la catedral de Guadalajara a partir de su dimensión sonora, posición en donde, como bajo, se hermana con el órgano, el arpa, el clave, el violón y el contrabajo.

Capítulo 4. El bajón de la capilla de Guadalajara en el panorama novohispano

Como se ha observado, la práctica musical de la catedral de Guadalajara depende de dos ejes de evolución: el tiempo y el espacio. El flujo temporal representa la sucesión de estilos, instrumentos y músicos que influyeron en el devenir continuo de la música durante todo el periodo, así como su correlación y distinción con otros núcleos musicales novohispanos y europeos, lo que lleva nuevamente al ámbito espacial. En este sentido, una vez delimitado el devenir del núcleo tapatío, así como del bajón, resulta reconocible como este es moldeado en gran medida por una articulación territorial que permea desde el comercio de instrumentos hasta el establecimiento de las nuevas tendencias armónicas, pasando evidentemente por la migración de instrumentos, instrumentistas, cantores y compositores.

Por lo tanto, con tal de posicionar el encuadre de la música tocada en la catedral y especialmente del papel del bajón, es necesario posicionar a este dentro de las relaciones del mundo novohispano, así como dentro de la música de ascendencia europea, proceso que remite a las transformaciones musicales del periodo, resaltando especialmente a la aparición del fagot en la catedral de Guadalajara.

4.1 Las relaciones geográficas en la música de la catedral de Guadalajara

La actividad musical de la catedral de Guadalajara entre 1721 y 1815 se conforma por un conjunto de convenciones, cualidades, instrumentos y sonoridades que fueron tamizadas por la corriente sensitiva y conceptual del mundo tapatío, así como por la agencia de los individuos creadores, quienes retoman y redefinen las condiciones musicales al discernir entre los elementos previos que permanecen vigentes y la incorporación de nuevas características.

Es decir, refiere a un proceso dialéctico entre los antecedentes, lo que se innovaba y lo que se observaba en otras geografías, produciendo así una síntesis que condensa un ideal sonoro que es plasmado con mayor o menor destreza en las piezas del periodo estudiado.

Tras el avance de los asentamientos con características europeas sobre el territorio novohispano, este encontró que su extensión propiamente inseparable y continua fue fragmentada bajo nuevas entidades de gobernanza civil y religiosa, así como por nuevos espectros sociales e identitarios, los cuales procuraron el trazado de caminos, alianzas,

migraciones y otros tantos procesos que se articulan desde la creación y ocupación de los poblados que comenzarían a ser caracterizados por sus propiedades naturales, al igual que por sus condiciones económicas y culturales. El espacio sobre el que se asentaron los pueblos novohispanos fue reformulado por ellos, siendo definido ahora por la producción humana, condición que al enfrentarse con los sistemas de comunicación provocó la definición del espacio y de sus habitantes a partir del reconocimiento de sus saberes, lógicas y producciones.

De aquí emana el constante orgullo de los poblados novohispanos y particularmente entre las ciudades inmersas en disputas políticas y económicas, pero también las religiosas, arquitectónicas, pictóricas y musicales.

Para el siglo XVIII Guadalajara es una capital provinciana especialmente activa en esta discusión, por ejemplo, privilegió por mucho tiempo el culto de las advocaciones marianas propias de la Nueva Galicia sobre la aparición Guadalupana, cuya veneración incluso fue ignorada por los cronistas neogallegos, presumiblemente por asociar a esta imagen con el impulso cultural de la ciudad de México (Olveda, 2000). En este sentido, la autodefinición tapatía obraba a partir de dos ejes: la construcción de lo propio y la comparación de lo ajeno.

Por lo tanto, al abordar a los artefactos culturales de este asentamiento, resalta su relación con otros poblados, ya sea con los pueblos de indios de sus periferias, con los puntos lejanos de relevancia como Zacatecas y Pátzcuaro o con otras capitales como Durango, Morelia o Puebla y especialmente con la ciudad de México, punto que representa el común divisor de las comparativas entre las ciudades novohispanas. Pareciera que las torres de la catedral de Puebla resultan aún más altas al confrontarlas con las de México y en el mismo sentido, la catedral del llano de Guadalajara en repetidas ocasiones se relaciona y compara con la catedral metropolitana levantada sobre la laguna.

Dentro de este marco, los procesos de sumisión y dominación ejercidos por la capilla de la catedral de Guadalajara pueden ser conocidos nuevamente gracias a las actas de cabildo y a los papeles de música. Documentos que dan cuenta de contrataciones, invitaciones, despidos, aumentos, copias de partituras, dedicación de obras, compras de instrumentos y el cotejo de varios lineamientos para la práctica musical.

Las relaciones con la catedral de México se manifiestan en los archivos de la catedral tapatía como un referente directo para la gestión eclesiástica, así como para los estándares musicales. La influencia sonora de México en Guadalajara es notoria en múltiples ámbitos,

primeramente, aparece la música escrita para la catedral de México y copiada para su uso en Guadalajara. En este apartado sobresalen las copias de algunas obras de Ignacio Jerusalem realizadas por la mano de Miguel Placeres (maestro interino de capilla de Guadalajara entre 1775 y 1802) y fechadas por el mismo en 1787¹¹⁴, evidenciando la consulta, circulación y uso de la música del maestro de capilla italiano quien “dirigió las actuaciones musicales de la orquesta y el coro casi todos los días, y la capilla de música fue la más selecta, hábil y diestra de todas las capillas de América”¹¹⁵ y que además se posiciona como el autor con mayor número de obras conservadas en los archivos musicales de la catedral de Guadalajara.

Otros autores asentados en la capital del virreinato y con obra presente en Guadalajara son Fray Martin Cruzelaegi (español radicado en el colegio de San Fernando de la Ciudad de México), Antonio Juanas (español que fue maestro de capilla de la catedral de México entre 1721 y 1814¹¹⁶) y Manuel de Zumaya (maestro de capilla de la catedral de México desde 1715 hasta 1739 y maestro de capilla de la catedral de Oaxaca entre 1745 y 1751¹¹⁷). Los autores mencionados representan una esfera de influencia general desde la ciudad de México para distintos puntos del virreinato. Así como en Guadalajara, la catedral de Morelia conserva trabajos de Cruzelaegi (Marín, 2010). De la misma manera, se pueden encontrar obras de Ignacio de Jerusalem en otras catedrales, como sucede en los archivos de la catedral de Durango (Davies, 2021), catálogo en el que (al igual que en la catedral de Guatemala) también se conservan piezas escritas por Manuel de Zumaya¹¹⁸.

Así mismo, algunas prácticas instauradas en la Nueva España por la ciudad de México eventualmente serían replicadas por la catedral de Guadalajara, como ocurrió con la composición de versos instrumentales (genero introducido presumiblemente por Ignacio de Jerusalem) o con la incorporación de nuevos instrumentos.

¹¹⁴ *Secuencia de Dolores con violines y trompas a solo y a 4 voces por Don Josef Carrillo. Otra a solo y a cinco con violines y trompas por el Maestro Don Ignacio Jerusalem. Año de 1787. Copiadas por Miguel Placeres en dicho año.* Archivo Musical de la Catedral de Guadalajara. Ignacio Jerusalem y Stella, *Stabat mater*, Cat-Gdl-0308. Concuerda con A0549 de la Catedral de México.

¹¹⁵ “Ignacio de Jerusalem y Stella”, Real Academia de la Historia, consultado el 1 de enero de 2023, <https://dbe.rah.es/biografias/70764/ignacio-de-jerusalem-y-stella>.

¹¹⁶ “Juan Antonio Juanas”, Real Academia de la Historia, consultado el 1 de enero de 2023, <https://dbe.rah.es/biografias/70765/juan-antonio-juanas>.

¹¹⁷ “Manuel de Sumaya”, Real Academia de la Historia, consultado el 1 de enero de 2023, <https://dbe.rah.es/biografias/74187/manuel-de-sumaya>.

¹¹⁸ “Manuel de Sumaya”, Real Academia de la Historia, consultado el 1 de enero de 2023, <https://dbe.rah.es/biografias/74187/manuel-de-sumaya>.

La música capitalina manifiesta su influencia sobre la música tapatía no solo mediante partituras, pues se documenta de manera constante la llegada y asentamiento en Guadalajara de músicos procedentes de la capital. Ejemplo de ello es Francisco de Rueda, español que tras trabajar en el teatro de Barcelona fue contratado en 1742 junto con un grupo de instrumentistas reclutados en la península Ibérica para su incorporación en el nuevo coliseo de la ciudad de México (Roubina, 1999). Eventualmente, Francisco de Rueda fue nombrado como maestro de capilla de Guadalajara y es a partir de su obra donde aparece la estandarización en la catedral de Guadalajara de la música para cuatro voces (SSAT), dos violines, dos trompas y bajo.

Además de la migración de maestros de capilla, la ciudad de Guadalajara recibió a varios instrumentistas procedentes de la capital, entre quienes destaca el violinista y compositor Santiago Billoni¹¹⁹. Son numerosos los casos similares a este, lo que demuestra la existencia de una práctica recurrente. También fue frecuente la compra de instrumentos musicales desde la capital del virreinato para su uso en la catedral de Guadalajara.

Además de los músicos llegados desde la ciudad de México, se registra el arribo de instrumentistas y cantores desde las ciudades de Puebla y Morelia. La influencia de Morelia y la región michoacana ya había sido mencionada a la hora de abordar el asentamiento de la música sacra en Guadalajara en el siglo XVI y esta se mantuvo de manera menos latente para los siglos XVII y XVIII. En este marco es destacable la llegada a fines del siglo XVII de Martín Casillas, llegado desde Morelia para ser nombrado como maestro de capilla en Guadalajara.

La tríada formada por las capillas de México, Puebla y Morelia representa la normatividad para la llegada de músicos externos, esto se demuestra especialmente al momento de ocupar las vacantes de los puestos elevados de la capilla tapatía, como ocurre con los exámenes de maestro de capilla, sochantre u organista primero, procesos en los que se declaraba que:

¹¹⁹ ACMG, Actas de cabildo, libro 10, folio 126v, 12 de enero de 1740, ACMG. Actas de cabildo, libro 11, folio 65v, 3 de julio de 1750, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

Despachen edictos convocatorios a las iglesias de México, Puebla y Valladolid, citando y emplazando a los inteligentes en la materia, comparezcan dentro del término de sesenta días a hacer oposición y demostración en dicho oficio, fijándose uno en esta Santa Iglesia para que llegue a noticia de todos¹²⁰.

O bien refiriéndose de manera sintética como: “mandaron se fije edicto en esta santa iglesia catedral, y se despache a los demás de estos reinos”¹²¹. Con el paso del tiempo se volvió costumbre que el cabildo tapatío apoyara económicamente a los aspirantes foráneos que se presentaran a los exámenes¹²².

La aspiración de la catedral tapatía para conseguir músicos aptos a partir de la certificación dada por estos tres núcleos sonoros de buena calidad, era tal que, si el cabildo de Guadalajara no recibía la notificación positiva que comprobara la publicación de los edictos en las catedrales pertinentes, este suspendía la contratación del nuevo integrante, como ocurrió con el caso de Andrés López Galindo, quien fue evaluado individualmente para que:

pueda irse a servir a la plaza de segundo sochantre, que tiene en la iglesia de Valladolid, cuya renta y emolumentos está perdiendo, y se tenga presente para cuando llegue el caso de proveer la que se halla de vaca en esta a la que ha venido a hacer oposición, que no se provee por no haber venido la certificación de haberse fijado los edictos en la ciudad de México¹²³.

En el caso de los puestos de menor jerarquía, pero cuyos salarios resultaban suficientes como para persuadir a elementos externos, el cabildo no emitía convocatorias generales, sino que solicitaba a otros cabildos que extendieran la invitación a algunos músicos “Así mismo mandaron que se solicite de las ciudades de México o Puebla persona diestra para la plaza de segundo organista”¹²⁴. De manera similar, aparece la extraña solicitud

¹²⁰ ACMG. Actas de cabildo, libro 11, folio 009f 009v, 9 de febrero de 1747, ACMG. Actas de cabildo, libro 11, folio 65v, 3 de julio de 1750, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹²¹ ACMG. Actas de cabildo, libro 12, folio 070v, 16 de febrero de 1769, ACMG. Actas de cabildo, libro 11, folio 65v, 3 de julio de 1750, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹²² “dijeron que en atención a haber sido costumbre dar ayuda de costa a los músicos que han venido a hacer oposición en virtud de edictos convocatorios”. ACMG, Actas de cabildo, libro 9, folio 135f, 13 de julio de 1729, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹²³ ACMG, Actas de cabildo, libro 9, folio 134v, 7 de julio de 1729, ACMG. Actas de cabildo, libro 11, folio 65v, 3 de julio de 1750, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹²⁴ ACMG, Actas de cabildo, libro 10, folio 176f, 27 de agosto de 1742, ACMG. Actas de cabildo, libro 11, folio 65v, 3 de julio de 1750, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

del cabildo tapatío de 1769 en la que pedía él envió de dos bajoneros desde la ciudad de México ante la falta de elementos locales¹²⁵.

Por otra parte, los bajoneros presentes en la catedral de Guadalajara fueron mayoritariamente indios, aunque solo uno de ellos (José María) es vinculado con un poblado en específico (San Pedro, actual Tlaquepaque) es posible deducir que gran número de estos provenía de una zona que fungía como región de captación india para la música de la catedral, espectro formado por un puñado de poblados que aparecen recurrentemente en las actas de cabildo desde el siglo XVI decreciendo hasta el XVIII.

Los poblados mencionados en las actas catedralicias refieren a pueblos de indios formados inicialmente con fines evangelizadores, en donde se reunía a los habitantes alrededor de un templo católico que también requería de la actividad musical, razón por la cual se procuró la formación de músicos locales a lo largo del periodo virreinal. La región de captación india de la catedral de Guadalajara era conformada por los pueblos inmediatos de Analco, Mexicaltzingo (asentamientos que en el siglo XVIII fueron absorbidos por la ciudad de Guadalajara), Tlajomulco, Huentitán y San Pedro Tlaquepaque, registrándose además relaciones con puntos más lejanos como San Juan de los Lagos y Sayula, lugar donde se fabricaron algunas campanas de la catedral¹²⁶.

Si bien es probable que un número considerable de bajoneros procedieran de estos poblados, la manufactura de sus instrumentos se realizaba de un punto más lejano, cuya relación dependía de una confección geográfica y comercial un tanto más intrincada.

A primera vista, los registros de compra general de los instrumentos utilizados por la catedral tapatía indican que su búsqueda se realizaba en la ciudad de México:

Y pasando a conferir sobre lo propuesto por Juan Antonio Félix bajonero de esta Santa Iglesia en orden a los instrumentos que pide para el mejor del coro por estar ya muy maltratados los que hoy sirven. Dijeron que informando el maestro de capilla y el de la escoleta ser así que dichos instrumentos están ya maltratados se remita por ellos a la ciudad de México y para ello se despache libranza de la haceduría contra el mayordomo¹²⁷.

¹²⁵ ACMG, Actas de cabildo, libro 12, folio 82fv, 2 de julio de 1769, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹²⁶ ACMG, Actas de cabildo, libro 11, folio 224fv, 25 de octubre de 1757, ACMG, Actas de cabildo, libro 11, folio 65v, 3 de julio de 1750, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹²⁷ ACMG, Actas de cabildo, libro 9, folio 127f, 22 de marzo de 1729, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

Aunque la compra de instrumentos remite a la ciudad de México, parece que la compra de bajones no se realizaría en esta capital. De manera particular, la construcción del bajón representaba una labor compleja, ya que implicaba la perforación de dos canales paralelos sobre un único bloque de madera, la conexión de estos y la resolución de las virtuales fugas de aire que esto podría provocar.

Aun con la división del instrumento en cuatro secciones de madera que dieron lugar al fagot, son comunes las menciones de los problemas constructivos de este tipo de instrumentos. Como indica Laborde (1780), la precisión del fagot dependía del taladrado interno del instrumento, por lo que los constructores generalmente los fabricaban en pequeñas cantidades, siempre bajo el riesgo de errar en el proceso de fabricación, por lo que, en caso de adquirir un instrumento, era conveniente seleccionar a un constructor con experiencia.

Indudablemente, la fabricación de bajones en la Nueva España era una labor complicada y ocasionalmente fallida. En este aspecto, las actas tapatías parecen coincidir ya que en un reporte de 1751 se denuncia que un bajón había salido “torcido y quebrado (...) que solo estaba bueno para hacer lumbré”¹²⁸. Por ende, no sorprende que la producción de bajones novohispanos fuera acaparada por un centro de producción especializada, aunque este no se encontraba en la capital del virreinato, sino en la ciudad de Puebla.

Desde el siglo XVII hay referencias del establecimiento de una compañía dedicada a la fabricación de bajones y otros instrumentos por parte de Simón Martínez, bajonero de la catedral de Puebla que se vinculó con Juan Gutiérrez de Padilla (maestro de capilla de la misma catedral). La empresa del conjunto se mostró próspera, para 1639 se registra la venta de 30 bajones bajos, 20 bajones tenores y 20 bajones triples, entre otros instrumentos vendidos en Nexapa y otros asentamientos. También hay registros de la venta de 16 bajones bajos, 6 bajones tenores y 6 triples en 1641 (Mauleon, citado en Rodríguez, 2017).

Al parecer la escuela de construcción echó raíces y continuó en funciones durante el siglo XVIII, fabricando incluso los bajones que eran utilizados en la catedral de la ciudad de México:

Para ver una petición de Antonio de Xismeros, monacillo seise, en que pide una ayuda de costa para comprar un bajón en que se le enseñen a tocar [...] Y habiéndola oído, se determinó el que se le compre

¹²⁸ ACMG. Actas de cabildo, libro 11, folio 086f, 3 de julio de 1751, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

el bajón por mano del señor tesorero, quien lo mande pagar de los efectos de Fábrica y se traiga de la Puebla por mano de don Miguel Ordoñez, ministril de corneta¹²⁹.

De esta manera, se distingue el asentamiento de una escuela de constructores, que ya desde el siglo XVII articula la circulación de instrumentos, conocimientos y personas. Por ejemplo, aparece el caso de Pedro Martín, latonero oficial de tudeles, sacabuches y trompetas natural de Jalatlaco

que para el año de 1639 estuvo de aprendiz del maestro de capilla Juan Gutiérrez de Padilla en Puebla de los Ángeles, a fin de enseñarse “a tañer baxón y chirimías” a cambio de sus servicios como artesano en la producción de partes e instrumentos de metal (Moya, 2013, p. 244).

En 1714 se registra una petición formal emitida por Manuel Belmaña, vecino de la ciudad de Puebla, dedicado a fabricar bajones, cornetas, chirimías, nutas y otros instrumentos, quien se dirigía al virrey solicitando que al ser “el primero de dicho arte, y así en la dicha ciudad (Puebla) como en esta (México)” se exentara a este del gremio de torneros ya que, aunque utilizaba el torno para fabricar bajones era necesario tener conocimientos musicales de los que carecían los torneros. Así mismo solicitaba que nadie que no fuese examinado pudiera vender instrumentos o tener aprendices, a lo que el virrey Duque de Linares respondió:

Sobre la fábrica de instrumentos de bajones, cornetas, chirimías y nutas que expresa el memorial inserto, y que no hay al presente otro maestro examinado, ni haberlo conocido en este reino. En conformidad declaro no haber el susodicho estar sujeto a los maestros de torneros, y mando que estos no se entrometan con ningún motivo en dicho arte, y que ninguna persona que no esté examinada, pueda tener tienda pública ni enseñar aprendices, si no fuese el referido señor Belmaña (...) quien gozará de los privilegios y facultades que como tal maestro le tocan y pertenecen y, este despacho se hará notorio a las personas que convenga (Saldívar, 1934, p. 188).

Así mismo, en 1719 algunos bajones fabricados en Puebla fueron enviados a Veracruz y Caracas (Kopp, 2012, p. 40).

El papel de Puebla como centro de producción parece prolongarse durante el resto del periodo virreinal e incluso durante el siglo XIX, ya que aún en las lejanías de 1934, Gabriel Saldívar apunta la conservación no muy lejana de una escuela de bajoneros constructores:

Siendo Manuel Belmaña el primer examinado del arte de hacer instrumentos musicales y el único autorizado para enseñar, a principios del siglo XVIII, se infiere que, estando radicado en Puebla, haya sido ese lugar donde aprendieron muchos otros ese oficio y de ahí parta que los bajoneros poblanos se

¹²⁹ ACCMM. Actas de cabildo, libro 27, folio 333fv, 28 de noviembre de 1713, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

especializasen en su construcción y en la de instrumentos de cuerda, valiéndoles la fama de sus guitarras y bajos que ha llegado hasta nuestros días (Saldívar, 1934, pp. 188-189).

Por lo tanto, es posible afirmar que los bajones utilizados en la catedral de Guadalajara durante el siglo XVIII provenían de Puebla (incluyendo seguramente el bajón quebrado de 1751). En este sentido, la música y el uso del bajón en la catedral tapatía dependió del intercambio y comunicación entre distintos puntos del virreinato que volcaron su influencia en la capilla tapatía, punto que también estableció relaciones con otros asentamientos musicales, como con las capillas musicales de las parroquias de Zacatecas¹³⁰ o Pátzcuaro¹³¹. Sin embargo, la capilla de Guadalajara no se presenta meramente como un núcleo receptor de tendencias, sino que generó una esfera de influencia propia en donde destacan las relaciones con la capilla musical de la catedral de Durango.

El obispado de Durango, así como el reino de la Nueva Vizcaya, se desprendieron del obispado de Guadalajara y de la Nueva Galicia a mediados del siglo XVII, permaneciendo por mucho tiempo como la entidad política y religiosa más joven y nortea del virreinato. Así como Guadalajara convocaba a músicos de México, Puebla y Morelia, la catedral de Durango reclutó en varias ocasiones a cantores e instrumentistas asentados en la ciudad de Guadalajara, convocatorias que desembocaron en la fuga de los músicos tapatíos. Ya se mencionó anteriormente el abandono de la capilla tapatía por parte del bajonero Juan Antonio Félix junto con Lucas Escolar para asentarse en Durango en 1730, aunque el primero regresó a Guadalajara en poco tiempo.

La catedral de Durango se enfrentaba a una situación musical complicada provocada presumiblemente por la falta de formación de nuevos reclutas, reportándose que sus músicos estaban “viejos, enfermos y cansados”. Ante esto, en 1748 el cabildo de Durango envió a un racionero de apellido Cedano a Guadalajara para que seleccionara a tres músicos de dicha catedral, averiguara su habilidad y el salario que les era dado, con tal de que le propusiera a cada uno “cien pesos más de renta, poco más o menos”¹³². En esta incursión resultaron

¹³⁰ Véase, por ejemplo: “Vista una carta del padre Cervantes en que le dan noticia de una buena voz en Zacatecas, pero sin inteligencia en el canto llano. Dijeron, le responda que venga si quiere aprender dicho canto, y que instruido se proveerá lo conveniente”. ACMG. Actas de cabildo, libro 15, folio 124f, 4 de septiembre de 1800, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹³¹ Por ejemplo, en el archivo de la catedral se conserva una obra escrita por Vicente Ortiz de Zárate mientras era maestro de capilla de la parroquia de Pátzcuaro “*Parce mihi a Duo con violines, flautas, trompas y bajo. Por Don Vicente Zarate, maestro de Capilla de Pastquaro*”. Archivo Musical de la Catedral de Guadalajara. Vicente Ortiz de Zarate, *Parce mihi*, Cat-Gdl.0142.

¹³² Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango (AHAD). Actas de cabildo, libro 2, folio 11fv, 5 de junio de 1748, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

contratados el violinista y compositor Santiago Billoni (italiano llegado a Guadalajara desde la ciudad de México) y el sochantre Ignacio Saucedo.

A su salida, el violinista italiano redactó una carta de despedida para el cabildo tapatío, ante lo que este declaró que:

lo hubieron por despedido para siempre, y mandaban y mandaron no pueda ser admitido a dicha plaza, respecto a haber costeado esta Santa Iglesia su conducción a esta ciudad desde la de México, y habérsele señalado tan competente salario como el de trescientos pesos por el poco trabajo de tocar el violín sólo en los días clásicos¹³³.

En un nivel más local, fuera más no lejos de su recinto, la capilla musical de la catedral de Guadalajara se contempla como la agrupación sacra privilegiada de la ciudad y la región inmediata. La presencia de los músicos catedralicios era deseada por otros templos cercanos, en ocasiones esta era gestionada propiamente por el cabildo, como ocurrió con la división de la capilla de la catedral en dos secciones durante las fiestas de la Purísima Concepción de 1783, presentándose una parte de la capilla en las celebraciones de la catedral y la otra en las fiestas de San Juan de los Lagos¹³⁴.

Sin embargo, ya para fines del siglo XVIII hay denuncias frecuentes de la ausencia de uno o varios músicos de la catedral que dejaban sus funciones de manera individual, resultando en conflictos con las autoridades catedralicias, dado que perjudicaba la práctica musical de la catedral. Hay registros de niños cantores que faltaban a la misa mayor por haber asistido a prestar sus servicios con las monjas o bien denuncias conjuntas de varios cantores y monacillos que dejaban el coro de la catedral por irse a otras iglesias a funciones particulares¹³⁵. Aparecen también amenazas de sanciones económicas para los músicos que se ausentaran en las celebraciones de la catedral sin dejar suplente para presentarse en las fiestas de otros templos que comenzaban a ganar importancia en la sociedad tapatía, como es el caso de las fiestas de Guadalupe¹³⁶.

Así mismo, el centro gravitacional generado por la capilla tapatía promovía la presencia de varios músicos, de quienes se registra una rápida respuesta ante la creación de

¹³³ ACMG, Actas de cabildo, libro 10, folio 126v, 12 de enero de 1749, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹³⁴ ACMG, Actas de cabildo, libro 13, folio 57v, 6 de noviembre de 1783, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹³⁵ ACMG, Actas de cabildo, libro 13, folio 84f, 12 de octubre de 1784, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹³⁶ ACMG, Actas de cabildo, libro 13, folio 57v, 6 de noviembre de 1783, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

un espacio en la agrupación catedralicia, evidenciando su permanencia en la ciudad sin estar contratados por la catedral, estado del que se infiere su empleo en otros templos de Guadalajara. En este espectro aparecen los bajoneros Antonio Nicolás García (quien no tardó en expresar sus deseos de ingreso a la capilla de la catedral tras la fuga de Juan Antonio Félix en 1730 y la muerte de este en 1742) y Pedro Jiménez (quien intentó reingresar a la capilla tras la muerte de Juan Antonio Félix y en 1752 tras la jubilación de Manuel Núñez).

A lo largo del siglo XVIII, el cuidado de la actividad musical de la catedral de Guadalajara estableció relaciones dispares entre distintas regiones a partir de su relación con la práctica sacra, provocando el dominio musical de la catedral sobre la ciudad, la expansión de su captación hacia los pueblos de indios y la convocatoria de puestos bien remunerados sobre otros núcleos musicales.

El empleo de bajoneros indios entre una capilla que para el siglo XVIII era conformada en su mayoría por españoles y criollos, tapatíos o foráneos, el uso de bajones poblanos, la llegada de maestros de capilla desde México, Morelia o Pátzcuaro, el reclutamiento de voces de Zacatecas, la presentación de la capilla catedralicia en San Juan de los Lagos, así como el reclutamiento de músicos desde las filas tapatías para su empleo en Durango, delata un esquema en el que los asentamientos y las relaciones geográficas novohispanas desempeñaron un eje vital para el desarrollo y entendimiento del devenir musical de Guadalajara. En este sentido, la capilla musical, en cuanto a eje de articulación músico-territorial depende de un sistema de relaciones dónde los asentamientos se convierten en recipientes de prácticas musicales, los cuales se ven enfrentados a préstamos o extracciones, generando auténticos procesos de negociación musical.

El devenir temporal de los núcleos musicales, el desarrollo individual de los músicos y la movilidad de estos genera una inercia que no pasa desapercibida por los registros textuales y musicales. Los cambios estilísticos y las contingencias personales en los documentos aglomeran un cuerpo más amplio que permite definir los distintos cambios de mentalidad que observaron, problematizaron y replantearon el material presentado por la capilla de la catedral de Guadalajara entre 1721 y 1815.

Como génesis de este proceso es necesario plantear las discusiones geográficas, políticas y musicales trazadas en la península ibérica tras la llegada al trono de la casa de los

Borbones, sus modos afrancesados y una corriente musical con influencias italianas¹³⁷ que afectaron directamente al uso del bajón, así como al panorama general de la capilla musical de Guadalajara durante el siglo XVIII.

4.2 El bajón, el fagot y las reformas borbónicas

La entrada del siglo XVIII en los dominios hispánicos fue acompañada por el cambio de la casa de los Austrias por la dinastía Borbónica. La transición, así como la implantación del nuevo estilo monárquico, provocó una serie de replanteamientos económicos, políticos y sociales que afectaron directamente al desarrollo de la ciudad de Guadalajara y al reino de Nueva Galicia, iniciando la apertura de un capítulo particular en las dinámicas y aspiraciones de la capital tapatía, así como en la música y en los bajones de su catedral.

A grandes rasgos, el periodo en el que la corona española era sostenida por la casa de los Austrias corresponde con una etapa en el que la música del imperio español “cerró filas” musicalmente hablando (Torrente, 2006). Especialmente durante el siglo XVII la península ibérica mantuvo un modelo musical diferenciado del resto de Europa, siendo una de las características de este aislamiento la conservación del bajón.

Aunque durante la segunda mitad del siglo XVI y la primera mitad del XVII el bajón se expandió por Europa, a mediados del siglo XVII este comenzó a ser remplazado por el fagot. Este nuevo instrumento descendió del bajón, diferenciándose inicialmente por su división en cuatro bloques de madera ensamblables, así como en la variación de su tamaño y la adición de un par de llaves. Es probable que esta transición comenzara en la corte francesa (Kopp, 2012), donde aparecen los primeros registros de este instrumento dividido en varias piezas para facilitar su construcción. El nuevo instrumento fue dejando en desuso a su predecesor para el siglo XVIII en la mayoría del continente, a excepción de la península Ibérica, donde el bajón fue conservado por varias décadas, sobreviviendo incluso para el siglo XIX en algunas regiones de España.

Mientras el bajón fue promovido durante el periodo de los Austrias, el fagot fue introducido en la península Ibérica después del inicio de la dinastía borbónica. El nuevo gobierno, aunque con características francesas, correspondió con el inicio de una fuerte oleada musical de influencias italianas, impulsadas especialmente por la apertura a la música

¹³⁷Aunque se ha cuestionado el uso de este título por la inexistencia de una identidad y constitución formal que legitimen la concepción “italiana”, este término incluso se encuentra presente en el vocabulario de la época, por lo que se mantendrá su uso a lo largo del texto

y músicos procedentes del virreinato de Nápoles, entidad que en ese entonces se encontraba bajo el control hispánico. Aunque la influencia italiana puede comenzarse a ver en la península desde el siglo XVII a partir de la obra de Hidalgo o Galán (Torrente, 2012), es a partir del periodo de Felipe V en el que se detecta una fuerte transición en la Capilla y en el Teatro Real: “Parece que el efecto de esta predisposición de la nueva monarquía era, en lugar de imponer un nuevo modelo, romper la relativa rigidez de las convenciones musicales españolas, y para habilitar el florecimiento de tendencias preexistentes” (Torrente, 2012, p. 7).

El fenómeno de la reforma de la música cortesana, prontamente fue seguido por otros compositores españoles no por una imposición monárquica, si no por el establecimiento de un nuevo convencionalismo social apoyado indudablemente por la llegada de músicos italianos tales como Falco, Falconi, Scarlatti, Mele, Courcelle, Farinelli y Coradini, llegando incluso algunas obras de este último a los atriles de la catedral tapatía¹³⁸.

Dentro de esta revolución musical se encuentra la aparición del fagot y el eventual desuso del bajón. Como testimonio de su correspondencia con la oleada italianizante, en español el fagot aún es referido con un término apropiado directamente de la denominación italiana de este instrumento: *fagotto*.

El establecimiento general del fagot en la península ibérica no sería inmediato, dado que la apropiación hispana del bajón era fuerte. Para 1739 en la ya italianizada capilla real se describe al fagot como “un instrumento de la misma familia (del bajón), aunque su voz no es tan llena como la del bajón” (Giménez, 2015, p. 63). Durante la primera mitad del siglo XVIII los espacios de la música hegemónica (la corte y la iglesia) mantuvieron el uso del bajón, al tiempo que los escenarios más liberales e italianizados (especialmente la ópera) favorecieron al fagot: “Mientras que el fagot asume las funciones “modernas” en orquestas, realizando conciertos y ópera, el bajón mantiene las “antiguas”, ligadas al ámbito religioso y al acompañamiento vocal” (Giménez, 2015, p. 51).

Por ejemplo, no fue hasta 1759 cuando la capilla de Madrid admitió el empleo del fagot en el facistol (es decir, en el canto llano), dado que los dos bajoneros que tenía contratados eran ya muy viejos y enfermos como para seguir tocando (Giménez, 2015, p. 65).

¹³⁸ Archivo Musical de la Catedral de Guadalajara. Francisco Coradini, *Aurora inmaculada del sol vestida*, Cat-Gdl.0326.

La transición instrumental en la península Ibérica fue lenta y dispar entre unas y otras regiones. Todavía para finales del siglo XVIII en la catedral de Valencia se estaban produciendo versos e incluso conciertos para bajón (Ezquerro, 2004), mientras que en algunas provincias de España se registra (y sorprendentemente se fotografía) el uso del bajón en el siglo XX (Giménez, 2015). La resistencia del bajón en el gusto español fue tal, que algunos constructores de instrumentos comenzaron a producir y publicitar un modelo de bajón dividido en secciones, retomando las facilidades constructivas y sonoras del fagot sin afectar (severamente) la forma y el sonido del bajón.

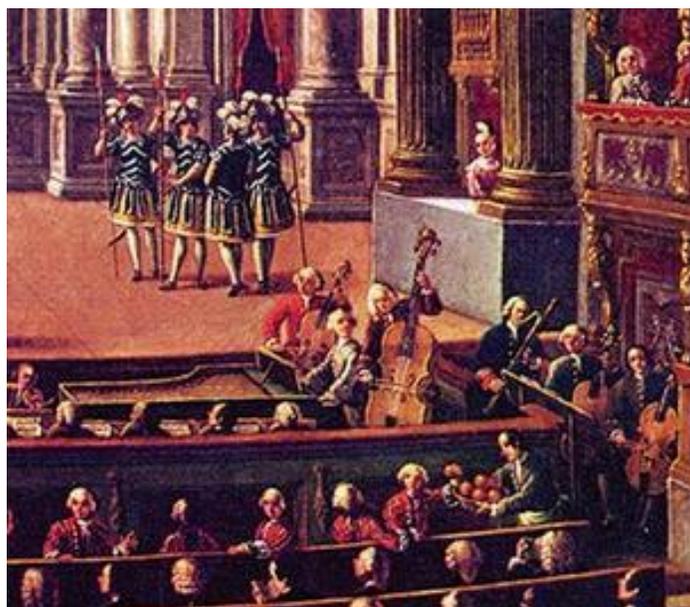


Figura XXXV. Fagot en “El Teatro Regio de Turín”. Pietro Domenico Olivero, 1752

Tomada de: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Pietro_Domenico_Oliviero_-_The_Royal_Theater_in_Turin.jpg, consultado el 8/03/23. Consultado el 16/03/2023.

Aunque con resistencias apoyadas en terrenos sacros, el bajón ibérico se encontraba en abierta transición a lo largo del siglo XVIII, enfrentándose a la incursión del fagot apoyada por la transformación cultural paralela al cambio de régimen, así como a la renovación de la oferta instrumental desde la formación dispar de los músicos jóvenes, la muerte de los instrumentistas viejos y las mudanzas del gusto musical generado mediante la revalorización de las propuestas y escenarios laicos en respuesta al creciente capital y gusto burgués.

Por su parte, la música novohispana vivía un escenario distinto: aunque las influencias italianas en la música novohispana no tardaron en aparecer, la transición instrumental del bajón ocurrió de manera más tardía a causa de la carencia de escenarios laicos bien valorados,

la lejanía con respecto a las transiciones instrumentales específicas de la península, la formación continua de nuevos bajoneros, así como las complicaciones de distribución provocadas por la falta de fabricantes de fagotes locales frente al enraizamiento que experimentaba la manufactura de bajones.

Mientras en la península Ibérica la incursión del fagot inició para inicios del siglo XVIII, la primera aparición del fagot en el actual México corresponde a la compra de dos fagotes por parte de la catedral de México en 1759 (Woods, 2012). Sin embargo, este cambio puede interpretarse como un movimiento un tanto aislado, con réplicas lentas y de difícil determinación en el resto de la provincia.



Figura XXXVI. Ángel fagotista anónimo (s. XVIII) en la capilla del Rosario del templo de Santo Domingo, Oaxaca

Tomada de: Roubina, 1999, pp. 146.

La expansión del fagot en Nueva España es un fenómeno poco estudiado, sin que se tengan hasta el momento delimitantes precisas más allá de los casos de México y Guadalajara. Como apuntes, en 1773 en la catedral de Morelia se escribe que el sonido del bajón dista del “Fagot o Bajón dulce (sic)” (Roubina, 2016, p. 115), indicando el conocimiento del nuevo instrumento. Así mismo, para 1790 se ubica una carta dirigida al Conde de Revillagigedo en la que se solicitaba la incorporación de Pablo Bussin, “miembro del Regimiento de Dragones de España que perteneció en México al Regimiento de Infantería

de la Corona de Nueva España” (Diez-Canedo, 2020, p. 441) para su presentación en la orquesta del Coliseo de México, ya que “toca el *Fabot* (sic) con primor y también el clarión”

Por otra parte, proveniente de los finales del siglo XVIII en el coro de la Capilla del Rosario del Templo de Santo Domingo en la ciudad de Oaxaca se encuentra la representación de un instrumento que ha sido identificado erróneamente como bajoncillo (Roubina, 1999), pues muestra una división en cuatro secciones de madera, juntas metálicas y una distintiva línea vertical que separa el instrumento, así como una distintiva prolongación del pabellón o campana, lo que hace parecer que se trata, al contrario, de un fagot. Sin embargo, los registros documentales de la catedral de Oaxaca mencionan la conservación del bajón hasta ya entrado el siglo XIX¹³⁹ situación que concuerda con los registros de varios puntos de esta provincia como Tlacolula, en donde se notifica la compra de dos bajones entre 1835 y 1838 (Rodys, 2016, p. 189), lo que complica la definición o certeza de este registro iconográfico.

La aparición inicial del fagot en la catedral de México puede unirse a una fuerte reforma con grandes consecuencias a nivel local vinculadas con el maestro de capilla de ese entonces, Ignacio de Jerusalem, originario del virreinato de Nápoles y entre cuya obra musical aparece el registro más antiguo del uso del fagot en tierras novohispanas. A partir de este punto, la ciudad de México se convirtió en un espacio donde el fagot comenzó a echar raíces, aunque no sin complicaciones, pues se conservan varias obras que adaptaron algunas partes de fagot para ser tocadas con viola por no haber quien tocara fagot¹⁴⁰.

Con el paso de los años, la capital del virreinato afianzaría el uso de fagotes, favorecida por la llegada directa de elementos ibéricos que plasman el estado de transición y convivencia que experimentaban el bajón y el fagot. En este contexto se encuentran varias admisiones en la capilla de México de instrumentistas con capacidad de tocar bajón y fagot. A esto se suman el eventual empleo del fagot en las agrupaciones militares de la Nueva España¹⁴¹, así como su aparición en los coliseos.

Para el 14 de noviembre de 1800, con motivo de la admisión de Manuel Mariano Machado como bajonero y fagotista en la catedral de México, Antonio Juanas apuntó que en

¹³⁹ Se registra el ingreso de un bajonero. Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Oaxaca (AHAO), Libro XI, Fol. 152f, 17 de enero de 1831, en *Musicat-Actas de cabildo y otros ramos*, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹⁴⁰ “*Juego quinto de Versos p. 6to tono con oboe y fagot obligados (en lugar de fagot se le puso viola p q no hay q. lo toque)*”, obra de Manuel Delgado referenciada por Rincón, 2018, pp. 202.

¹⁴¹ Archivo General de la Nación (AGN), instituciones Coloniales, Indiferente Virreinal, Caja 3365, ex. 030, 1814.

la ciudad de México “El bajón se ha escaseado tanto que con dificultad se halla quien lo profese”¹⁴².

Mientras en la ciudad de México se vivía un estado severo de transición, provocando la convivencia de los dos instrumentos ante la baja de bajones y la popularización del fagot, la catedral de Guadalajara mantenía el uso activo de entre dos a cuatro bajoneros, en su mayoría de origen indio y en ocasiones contratados bajo la recomendación de bajoneros predecesores o bien con posibles lazos familiares entre unos y otros, indicando la vigencia de las redes de interacción y educación de bajoneros.

Si bien la llegada del fagot a la península Ibérica y a la ciudad de México se cuadra con las reformas culturales del siglo XVIII, su aparición en Guadalajara ocurre hasta ya entrado el siglo XIX. Se enmarca en un proceso convulso y propio únicamente del panorama tapatío, el cual se distingue de sus contrapartes europeas y capitalinas por la conservación del bajón todavía en la segunda década del siglo XIX, mientras que a su vez se separa del resto de la provincia novohispana por la adquisición de los fagotes en 1815.

Las condiciones, necesidades y consecuencias de este uso y transición del bajón en la catedral de Guadalajara dependen vitalmente de las cualidades musicales que identificaban a este instrumento frente a los cambios estilísticos de la música de la capilla tapatía del siglo XVIII y que de manera específica parece encontrar su génesis en el panorama musical moldeado por la mano de un puñado de agentes, lo cual se abordará en el próximo capítulo.

El recorrido del bajón vincula de manera conjunta al contexto del fenómeno estudiado, representa la práctica que da sentido al bajón y al empleo de bajoneros en la catedral, mostrando contrastes y coyunturas detonantes de los cambios del instrumento y de la música de la catedral. Por ende, el estudio a partir del devenir musical mediante la categoría antropológica del encuadre temporal genera secciones y mapeos que muestran la evolución de las acciones sociales, permitiendo posicionar al bajón de acuerdo con la realidad y expresiones tapatías concertadas con el transcurso y peso de los años.

¹⁴² ACCM, Actas de Cabildo, Libro LX, Fol. 82f, 14 de noviembre de 1800, en *Musicat-Actas de cabildo y otros ramos*, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

Capítulo 5. El bajón en la música de la catedral de Guadalajara entre 1721 y 1815

Este último apartado es dedicado a la exposición del panorama musical en el cual se insertó el bajón de la catedral de Guadalajara durante el periodo estudiado. Por lo tanto, presenta una síntesis de las transformaciones del panorama musical de la catedral, comenzando por las tendencias barrocas de carácter hispano y la llegada de influencias italianas, así como la prolongación del bajo continuo junto con la integración de nuevos elementos estructurales, generando un estilo de amalgama que mantiene el uso del bajón como parte de la sección del bajo. Por último, se presentan las condiciones de transición sonoras en el marco del cambio de siglo y que terminan por dar lugar a la aparición del fagot en la capilla de Guadalajara, en las manos de los mismos bajoneros.

5.1 La música de la catedral de Guadalajara en la primera mitad del siglo XVIII

En 1749 el italiano Santiago Billoni llegó a la catedral de Durango tras salir de Guadalajara, dejando solo una carta de despedida, este tomó el puesto de primer violín y compositor, espacio que anteriormente ocupado por Santiago Viani, quien fue rebajado en la jerarquía de la capilla con su correspondiente decrecimiento salarial. Pocos meses después, Billoni redactó un memorial al cabildo de Durango “en el cual se queja de Don Santiago Viani – violín- de que no quiere asistir a las pruebas de música y ensayos de composición y que aun en el coro le ha dado motivos de disgusto”¹⁴³.

El conflicto aparece pocos meses después de otra riña del violinista Viani, ya que a inicios de 1748 se le recortaron cien pesos de su salario como compositor por no gustar las obras que había compuesto, a lo que el violinista argumentó que “el no gustar la música que compone es porque el maestro no puede regentar, y que solo le cuadra la antigua música, y que será muy distinto regentando la capilla Mellado, sochantre”¹⁴⁴. El cabildo ordenó que se probara la música de Viani bajo la dirección del sochantre y aunque no hay registros del

¹⁴³ AHAD. Actas de cabildo, libro 2, folio 50f, 16 de abril de 1749, ¹⁴³ ACMG, Actas de cabildo, libro 13, folio 57v, 6 de noviembre de 1783, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹⁴⁴ AHAD. Actas de cabildo, libro 2, folio 05f, 9 de febrero de 1748, ¹⁴⁴ ACMG, Actas de cabildo, libro 13, folio 57v, 6 de noviembre de 1783, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

resultado de esta prueba, pocos meses después el cabildo de Durango contrataría a Billoni como nuevo violinista y compositor con un salario de \$500 (doscientos pesos más de lo que recibía Viani por el mismo puesto) provocando el comprensible disgusto del violinista degradado.

Más allá de los fines anecdóticos, este pasaje de la capilla de la catedral de Durango permite introducir el escenario al que se enfrentaba la música de los dominios hispánicos durante el siglo XVIII. De manera similar, el panorama estilístico que presentan las partituras de la catedral de Guadalajara refiere a un escenario de confrontación que se acompasa con la tradición musical hispana sostenida hasta entonces y la apertura a la influencia italiana ocurrida bajo el amparo del gobierno Borbónico.

Para 1721 la capilla de Guadalajara era dirigida por Bernardo Casillas, quien al igual que su padre Martín (quien también fue maestro de capilla) compuso parte de la música presentada en la catedral. Aunque desafortunadamente no se conservan obras de los Casillas, es posible reconocer el panorama musical de su periodo a partir de algunas alusiones.

Los registros textuales de estos años hacen referencia a la práctica de música polifónica y al estilo *concertato*, descripciones que coinciden con la contratación de músicos capacitados para la ejecución de varios instrumentos.

El estilo *concertato* refiere a una técnica propia de la música barroca, identificada por el uso de distintos medios sonoros y tímbricos, formando un grupo amplio de instrumentistas y cantores, organizados en secciones solistas, apoyadas por grupos instrumentales menores o bien por todos los integrantes (*tuttis*). En términos prácticos, esto implica que, aunque en una partitura solo se conserven partes vocales, estas bien pudieron ser remplazadas o reforzadas (“dobladas”) por instrumentos del mismo alcance sonoro (tesitura) como pudieron ser bajoncillos, chirimías, oboes, violines y clarines.

La existencia de esta práctica en la catedral de Guadalajara es comprobada por la contratación de músicos cuyos instrumentos aparecen pocas o nulas veces en los papeles de música conservados, así como por algunas alusiones textuales:

Y visto el (escrito) que presenta Cristóbal Gallardo pidiendo sea nuevamente admitido a la plaza de músico que tenía con trescientos pesos de salario por tocar el oboe, violín y clarín. Dijeron que atendiendo a las razones que representa, se admite nuevamente para la plaza que tenía con doscientos

pesos de salario, y que, si quisiere gozar de los trescientos que tenía asignados, satisfaga a la obligación con que entró de tocar el clarín acompañando papeles de música¹⁴⁵.

Otra característica de la música barroca es el uso del bajo continuo, estructura esencial que consiste en la escritura de una partitura de bajo sobre la que se escriben cifras, indicando los “acordes” que deben desarrollarse de manera paralela con dicha línea de bajo.

El nuevo basso continuo, sin embargo, introduce un elemento de capa de ladrillos, unos cimientos que sostenían las partes vocales, temáticamente independientes del bajo. Las partes solistas podían entonces ser reducidas en su número sin pérdida del efecto cromático. Una voz solista, por ejemplo, podía ser ejecutada en un estilo virtuoso que hubiera sido imposible en el antiguo modo polifónico (...) Es aquí donde la tendencia barroca encontró grandes oportunidades hacia el brillante despliegue y el profundo trabajo ornamental (Leichtentritt, 1978, p. 163).

Esta línea de bajo se realizaba con dos tipos de instrumentos, por un lado, la sección armónica dedicada a desarrollar las cifras indicadas, de la misma manera, debía ser acompañado por un instrumento que tocara la línea melódica escrita en la parte de bajo.

A partir del uso esencial del bajo continuo en la música sacra novohispana, se generó una estructura común, cuya expresión mínima era comprendida por la presencia de cantores acompañados por el indispensable bajo continuo, sección casi siempre conformada (en el contexto sacro) por un órgano que desarrollara el cifrado y un bajón que siguiera la línea del bajo. Tal uso (aunado con la inclusión del bajón como línea grave de la música vocal), provocó que el bajón se convirtiera en un elemento básico para la estabilidad musical de las capillas. Por ejemplo, en la catedral de Mérida se indica que “la capilla se habría de conformar de un maestro de capilla, un organista, un músico bajonista, cuatro cantores y cuatro niños de coro” (Gutiérrez, 2012, p. 98), mientras que en la catedral de Oaxaca se observaba:

una agrupación modesta: el coro de canto llano estuvo compuesto por menos de diez miembros del cabildo, el sochantre y cinco capellanes como máximo; la capilla polifónica estuvo conformada por el maestro, dos o tres cantores, un organista, un bajonero y entre cuatro y seis niños cantorillos (Rodys, 2013, p. 92)

Siguiendo las menciones instrumentales de la catedral tapatía, en el apartado melódico del bajo continuo aparece el uso mesurado del violón y por supuesto, el extendido uso de bajones. Por su parte, en el apartado armónico se encuentran las arpas, los órganos pequeños que se ubicaban arriba de la sillería del coro a inicios del siglo XVIII y que

¹⁴⁵ ACMG, Actas de cabildo, libro 13, folio 57v, 6 de noviembre de 1783, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

eventualmente fueron desplazados por dos órganos de grandes proporciones construidos por José Nasarre entre 1726 y 1730, así como el clave.

Vale la pena apuntar, que, aunque este último instrumento hasta hace poco era comprendido como impropio de una capilla novohispana, este aparece en buena parte de los registros musicales tapatíos e incluso es representado en escenas sacras, como ocurre en la cúpula del Camarín de los apóstoles en Atotonilco (donde además aparece un bajón, un violón, un órgano, un arpa y otros instrumentos), pintura que ha sido malinterpretada como la representación de una orquesta de cámara debido a la inclusión del clave, comúnmente asociado con la práctica profana.

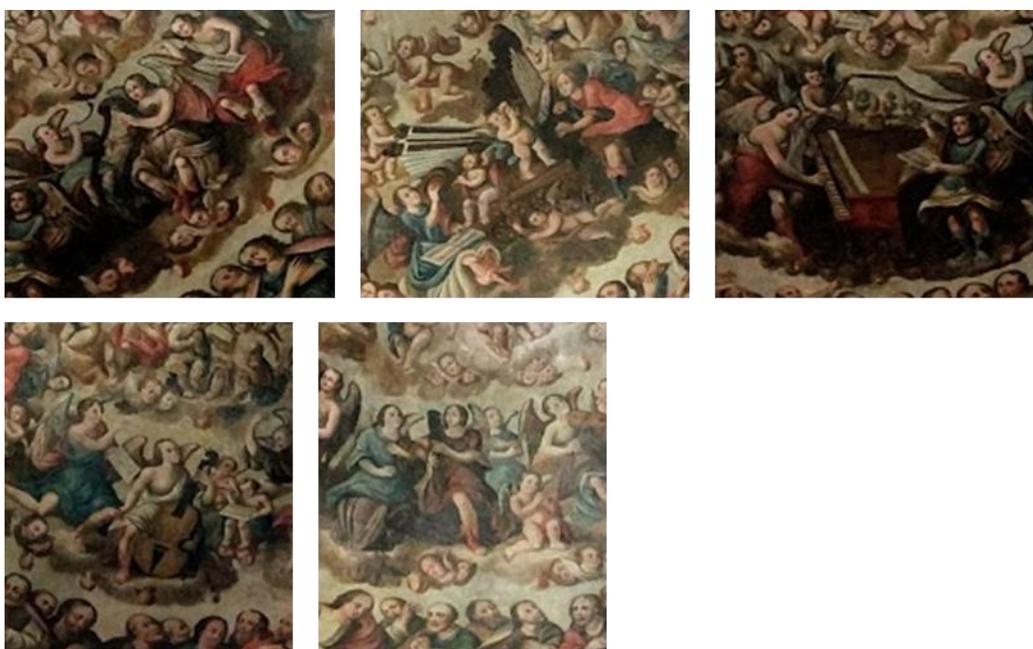


Figura XXXVII. Cúpula del Camarín de los Apóstoles en el Santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco, Miguel Antonio Martínez Pocasangre (ca. 1763). Detalles con Arpa, Órgano, Clave, violón y bajón

Fotografía de Amézquita Velasco. Tomada de:

https://www.guanajuatodesconocido.com/2019/12/san-miguel-de-allende-el-santuario-de_17.html.

Consultado el 16/03/2023.

Los registros de la catedral de Guadalajara mencionan la contratación de varios músicos, muchos de ellos multi instrumentistas, lo que resulta en una proliferación de instrumentos que no obstante no logran desplazar al uso del bajón como el encargado melódico principal del bajo continuo.

Aunque se menciona el uso del violón, usualmente solo se conserva a un violonero contratado, a diferencia del bajón que podía ameritar hasta cuatro instrumentistas. Además,

los ministros encargados del violón usualmente no se dedicaban completamente a este instrumento, por ejemplo, en 1726 José Zamora tocaba violón, Arpa y órgano¹⁴⁶, mientras que en 1738 el encargado de tocar el violón era Antonio Félix¹⁴⁷, quien prioritariamente era el primer bajonero.



Figura XXXIX. Cúpula del Camarín de los Apóstoles en el Santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco, Miguel Antonio Martínez Pocasangre (ca. 1763)

Fotografía de Amézquita Velasco. Tomada de: https://www.guanajuatodesconocido.com/2019/12/san-miguel-de-allende-el-santuario-de_17.html. Consultado el 16/03/2023.

El uso de un instrumento melódico o armónico del bajo continuo implicaba el conocimiento de una técnica instrumental que variaba según el instrumento, pero también dependía de la comprensión de valores teóricos que eran comunes para el grupo de instrumentos que conformaban al bajo continuo, por lo que no escasean los casos de músicos multi instrumentistas dedicados a dos o más instrumentos de la sección (como el ya mencionado violonero/arpista/organista o violonero/bajonero). Este carácter no es casual, sino que en ocasiones fue exigido por parte del cabildo, ya que la existencia de esta disposición aumentaba las posibilidades sonoras de la capilla.

¹⁴⁶ ACMG. Actas de cabildo, libro 9, folio 63v, 12 de julio de 1726, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹⁴⁷ ACMG. Actas de cabildo, libro 10, folio 127v, 22 de enero de 1740, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

Existen múltiples ejemplos de esta práctica, como la obligación del violonero José Pamplona para que aprendiera órgano¹⁴⁸ y del arpista José Canal para aprender órgano¹⁴⁹, aunque no lo logró y fue mantenido solo como arpista¹⁵⁰.



Figura XXXVIII. Portada lateral del templo de Santa Mónica, Guadalajara, anónimo (s. XVIII)

Fotografía de Aguilar Meza, S. Tomada de: https://es.wikipedia.org/wiki/Templo_de_Santa_M%C3%B3nica_%28Guadalajara,_Jalisco%29. Consultado el 16/03/2023.

Sin embargo, a lo largo de las actas, el carácter multi instrumentista no se presenta como una cualidad requerida en aquellos músicos dedicados al bajón, quienes parecen haberse dedicado exclusivamente al uso de ese instrumento. Como excepción aparece el ya mencionado Antonio Félix, aunque su aprendizaje del violón parece no ser obligado por parte del cabildo y se registra de manera más presente hasta 1738, años después de su escape a Durango y tras algunos intentos poco exitosos de aumentar su sueldo.

Es posible concluir que el estilo concertado y el bajo continuo son características propias del periodo de los Casillas, quienes se enmarcan en un estilo barroco que coincide con la impronta barroca de los templos construidos en los mismos años, como el de Santa

¹⁴⁸ ACMG, Actas de cabildo, libro 10, folio 198fv, 16 de mayo de 1744, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹⁴⁹ ACMG, Actas de cabildo, libro 10, folio 187v, 17 de octubre de 1743, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹⁵⁰ ACMG, Actas de cabildo, libro 10, folio 198fv, 16 de mayo de 1744, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

Mónica. Por otra parte, la música de esta etapa corresponde con la presencia de los bajoneros Juan Antonio Félix, el español Manuel Núñez, el joven español José Viveros y el indio Pedro Sebastián Jiménez, incluyéndose también el vecino de Guadalajara Francisco Javier, quien debió acompañar algunas líneas vocales de los papeles de música con su bajoncillo. Todos ellos ensamblaron junto con el violón, el órgano, el arpa y el clave.

Tras la muerte de Bernardo casillas se contrató como maestro de capilla a José Rosales, de quien se conservan las “Letras a 8 a Nuestra Señora de la Concepción” escritas en 1745¹⁵¹. Se trata de un villancico a 8 voces. Sin embargo, aunque el resto de líneas vocales presenta el texto en español, la partitura de bajo del segundo coro carece de texto, ¡es una línea instrumental! indicando la poca presencia de voces graves en la capilla y la entonación melódica de esta línea a partir del bajón, coincidiendo con otros compositores hispanos, como José Baquedano (maestro de capilla en la catedral de Santiago de Compostela entre 1681 y 1711), quien: “usaba el bajón para remplazar la línea de bajo en la música coral soprano/alto/tenor. Esta práctica aparentemente peculiar de los compositores españoles, después fue vista en el trabajo de sus sucesores en Santiago y en la catedral de Ávila” (Kopp, 2012, p. 17).

En la obra de Rosales, las 8 voces son construidas sobre un bajo continuo general que contiene cifrado. Dicho acomodo, paralelo a la contratación de otros instrumentos en la catedral representa la prolongación del estilo concertado, mientras que su catalogación como Villancico con coplas recuerda a la música barroca de carácter hispano presente en Nueva España desde el siglo XVII.

El periodo de José Rosales coincide con la estancia en la península Ibérica de Francisco Coradini, de quien se conserva en Guadalajara la “Cantada a solo y violín a la Asunción, Aurora Inmaculada. Por Coradⁱ y el Maestro Rosales (probable copista)”¹⁵². Esta obra presenta un fuerte sentido italiano desde el título, denominándose como *cantada* “es decir, equivalentes de las cantatas napolitanas, y marcan el arribo de nuevas influencias procedentes de aquel virreinato (Nápoles)” (Stanford, 2012, p. 156). Esta pieza cuenta con texto en español y demanda una voz tiple (soprano), un violín y una sección de bajo continuo.

¹⁵¹ Archivo Musical de la Catedral de Guadalajara. José Rosales, *Atended escuchad*, Cat-Gdl.0336.

¹⁵² Archivo Musical de la Catedral de Guadalajara. Francisco Coradini, *Aurora inmaculada del sol vestida*, Cat-Gdl.0326.

Los primeros compases están escritos a modo de *recitativo*¹⁵³ con la línea vocal y el bajo continuo, esta sección da paso a un aria con forma da capo¹⁵⁴ en la que se incorpora el violín.

Este periodo se inscribe en el inicio de la ola italiana en la música novohispana, que era impulsada por el tránsito de música y músicos, provocando cambios en la formación de los músicos ya asentados y la incorporación de los instrumentistas recién llegados, como ocurría con los músicos traídos desde España para trabajar en el coliseo de México. Por otra parte, esta etapa resulta especialmente complicada para la catedral de Guadalajara a causa del azote de las epidemias, las cuales cobraron entre sus víctimas al obispo Carlos Gomes. Al momento de ocupar la dirección de la capilla, José Rosales vería los efectos de la mortandad y los problemas económicos de Guadalajara, sufriendo también el recorte del personal musical de la catedral.



Figura XL. Retablo principal del Templo de Aránzazu, anónimo (mediados s. XVIII)

Fotografía de Guillermo Kahlo. Tomada de:

https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A469176. Consultado el 16/03/2023.

¹⁵³ El *recitativo* es una forma musical que en el barroco fue utilizada para la exposición de la voz humana mediante el uso de inflexiones y la maleabilidad de la métrica de los compases. El recitativo barroco comúnmente depende de una o varias voces solistas apoyadas en la sección del bajo continuo, elementos en comunicación constante para coordinar el movimiento sonoro. Esta práctica se expande a la par de las operas italianas, en donde comúnmente era utilizada como introducción a un aria.

¹⁵⁴ El *aria da capo* es un tipo de aria utilizado en la música barroca. Comprende de una primera sección (A) seguida por una segunda (B), después de la cual se añadía la indicación “Da capo” para indicar la repetición de la sección A.

En conjunto, las nuevas demandas y posibilidades de la capilla se asientan en los registros catedralicios, como ocurre con la contratación específica de los primeros músicos dedicados enteramente al uso del violín¹⁵⁵. Así mismo, la música sigue dependiendo de su composición desde el bajo continuo, promoviendo el empleo de esta sección, en donde se encuentran dos bajoneros que sobrevivieron a los despidos: Manuel Núñez y Antonio Félix. Tras la muerte de este último se contrató a Antonio Nicolás García, lo que mantuvo la dupla de bajones. Además, la práctica musical de este periodo implica la manutención del estilo concertado para el cual se siguen contratando cornetas y otros instrumentos. Se trata de una prolongación del estilo barroco, el cual también es plasmado en la construcción del seminario de San José y en la capilla de Aránzazu, la cual estaba siendo revestida con retablos churriguerescos.

En 1750, tras la muerte de José Rosales llega a Guadalajara Francisco de Rueda, quien fue nombrado maestro de capilla. Dentro de sus composiciones conservadas destaca el “Responsorio 2º de 1º Nocturno de los Maitines de la Purísima Concepción. A cuatro voces, violines, trompas y bajo”. Esta obra contiene varias características importantes para el periodo. En primera instancia, utiliza el esquema SSAT, mientras delega la responsabilidad melódica del bajo únicamente al apartado instrumental. En cuanto a las líneas instrumentales, Rueda demanda la presencia de dos violines y dos trompas.

El uso de dos violines y dos trompas o clarines es una característica que comparte con su contemporáneo Ignacio Jerusalem y que, a su vez, coincide con las contrataciones de varios violines en la catedral tapatía, así como con las primeras menciones de trompas en todo el historial de las actas catedralicias. Incluso, se menciona a un violinista, trompista y clarín suplente de nombre Simón Mariano de Rueda¹⁵⁶ así como a otro Francisco de Rueda, hijo del maestro de capilla dedicado a tocar violín y flauta, quien permaneció en la capilla después de la muerte de su padre¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Por ejemplo, la contratación del violinista Manuel Cleofás. ACMG. Actas de cabildo, libro 11, folio 02f, 18 de junio de 1746, ACMG, Actas de cabildo, libro 10, folio 198fv, 16 de mayo de 1744, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹⁵⁶ ACMG. Actas de cabildo, libro 12, folio 39f, 3 de junio de 1762, ACMG, Actas de cabildo, libro 10, folio 198fv, 16 de mayo de 1744, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹⁵⁷ ACMG. Actas de cabildo, libro 12, folio 78v 16 de febrero de 1769, ACMG, Actas de cabildo, libro 10, folio 198fv, 16 de mayo de 1744, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.



Fotografía facilitada por Carolina Domínguez (2023). Vasija de talavera con trompista, anónimo novohispano de mediados del siglo XVIII, exhibida en el museo Franz Mayer, Ciudad de México.

Por otra parte, consciente de las innovaciones del momento, la escritura de Rueda comienza a dar indicaciones de tempo y a establecer cambios de compás como herramientas para diferenciar secciones. En el caso de la obra mencionada, el compositor inicia con un compás en $2/4$ sin tempo específico, continúa con una sección más amplia en $3/4$ denominada como *Andante*.

De manera todavía más notoria, el “Villancico a Ocho. Con violines y Clarines. Que dice Ha de la tierra”. Alterna varias secciones denominadas como *Allegro* y *Adaxio* sobre un compás de $4/4$, terminando con 17 compases *Adaxio*, pero ahora en $3/4$ y que desembocan con la indicación *Da Capo*. En esta obra resalta la aparición de las indicaciones de tempo únicamente en la partitura del bajo, insinuando que esta partitura era leída por la figura dirigente en la agrupación. También, resalta el uso del cifrado en la parte del bajo, interactuando con el juego descendente de retardos sobre la línea del bajo, resolviendo las séptimas en sextas, y otros movimientos similares.

La obra de Rueda utiliza un gran número de voces e instrumentos, las ocho voces son divididas en dos coros: el primer coro es formado por dos tiples, un alto y un tenor, mientras que el segundo por un tiple, un alto, un tenor y un bajo cuya partitura nuevamente carece de texto, por lo que se entiende como instrumental.

La importancia dada a la línea melódica del bajo instrumental es una característica notable de la música de la catedral a mediados de siglo, sin embargo, es necesario apuntar que el beneficio de esto no decantó completamente en el uso del bajón.



Figura XLI. Cúpula del Camarín de los Apóstoles en el Santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco, Miguel Antonio Martínez Pocasangre (ca. 1763). Detalle con contrabajo
Fotografía de Amézquita Velasco. Tomada de: https://www.guanajuatodesconocido.com/2019/12/san-miguel-de-allende-el-santuario-de_17.html. Consultado el 16/03/2023.

La mitad del siglo XVIII representa una etapa estable para la provincia de Guadalajara, territorio que comenzaba a formar a sus primeros militares y cuya catedral celebraba numerosas contrataciones que reforzaban el uso de clarines, trompas, violines, serpentones¹⁵⁸, violones, arpas y hasta tres organistas (aunque por muchos años el órgano grande construido por Nazarre permaneció descompuesto). La música de Francisco de Rueda introduce varios elementos vanguardistas que permanecieron en Guadalajara después de su muerte y que incluso influenciaron a otras geografías, apareciendo algunas de sus obras en el archivo musical de la catedral de Durango (Roubina, 1999).

Por otra parte, el periodo de Francisco de Rueda coincide con el pico de la crisis sanitaria de la catedral. Durante estos años es común la contratación de los bajoneros indios mal pagados y que usualmente morían en invierno, como único bajón estable se encuentra a Pedro Jiménez, quien ya para 1757 se mantiene como el único bajonero. Además, se presenta un reajuste organológico en la capilla.

En esta etapa el violón comenzó a ser tocado por Pedro Regalado Taméz, José Segura y por Don Antonio de Mendoza, quien sería el detonador de la llegada del contrabajo a la capilla tapatía en 1753, lo que provocó la adopción de este nuevo instrumento en muchas funciones antes dadas al bajón, instrumento que no era inculcado en los monacillos y cuyos

¹⁵⁸ En 1764 se le aumentó el sueldo a José Antonio Segura por tocar violón y serpentón. ACMG. Actas de cabildo, libro 12, folio 33v, 31 de agosto de 1764, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

instrumentistas indios ya escaseaban, mientras el contrabajo pronto encontraría cobijo bajo el arco del antes monacillo José Segura.

Por otra parte, la música de la catedral de Guadalajara manifiesta una clara diferencia con el panorama de la ciudad de México. Mientras aquella capilla catedralicia adoptaba nuevos instrumentos y reforzaba la sección de cuerdas, provocando un acomodo que ha sido señalado como similar a una orquesta sinfónica europea del momento (Tourrent, 2013), la capilla de la catedral de Guadalajara muestra una reforma más mesurada, la cual, si bien comienza a incorporar nuevos elementos, está lejos de generar un reacomodo instrumental radical a imitación del panorama sinfónico. De manera paralela, se observa la conservación del esquema vocal SSAT.

La catedral de Guadalajara se muestra conforme con las condiciones instrumentales y estilísticas de su capilla, menospreciando a los nuevos instrumentos y tendencias que parecían poco necesarios. En medio de esto, la viola fue tachada por el cabildo como un instrumento inútil para la música de la catedral

Y visto el escrito que presenta José Cosío, organista segundo de esta Santa Iglesia, en que pide se le asigne salario por tocar la viola en los días clásicos. Dijeron que atento a ser inútil dicho instrumento y no necesitarse, no ha lugar lo que esta parte pide¹⁵⁹.

5.2 La prolongación del bajo cifrado durante la segunda mitad del siglo XVIII

En 1769 José María Celis, indio natural de San Pedro, era el único bajonero contratado en la catedral. Mientras tanto, se entrenaba en el uso del bajón al indio Juan de Dios de la Peña y a Juan Dávila. Ante la necesidad, el cabildo mandó llamar a dos bajones desde la ciudad de México.

Por su parte, Francisco de Rueda fue sepultado en la catedral a mediados de febrero. Para 1770 el presbítero José María Placeres fue nombrado como maestro de capilla, pero murió tan solo cinco años después. Tras esta situación, su hermano Miguel fue nombrado como maestro de capilla “interino”.

¹⁵⁹ ACMG, Actas de cabildo, libro 11, folio 205v, 13 de noviembre de 1756, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

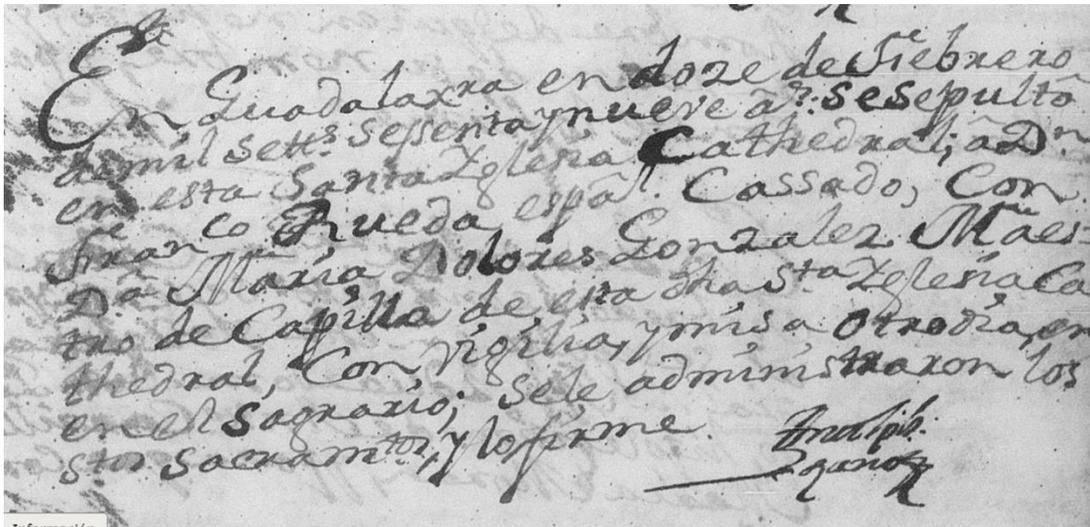


Figura XLII. Registro de defunción de Francisco de Rueda, español casado.

“En Guadalajara en doce de febrero de mil setecientos sesenta y nueve años. Se sepultó en esta Santa Iglesia Catedral a Don Francisco Rueda español casado con Doña María Dolores González. Maestro de Capilla de esta dicha Santa Iglesia Catedral, con vigilia y misa, otro día en el sagrario de le administraron los santos sacramentos”. Tomada de de: Database. FamilySearch. México defunciones, 1680-1940. <http://FamilySearch.org> : 18 July 2022. Index based upon data collected by the Genealogical Society of Utah, Salt Lake City. Consultado el 18/09/2022.

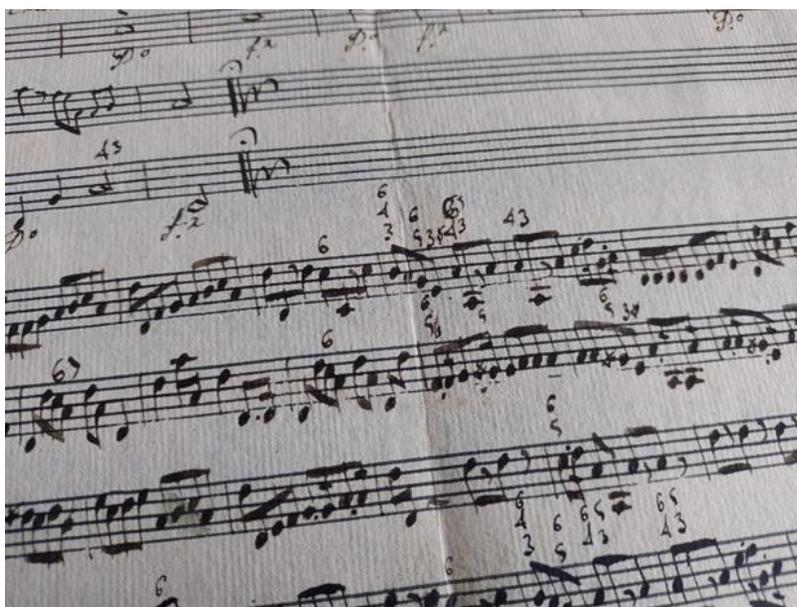
El interinato de Miguel Placeres terminaría hasta 1802, en la actualidad aun se conservan varias piezas de este periodo de 25 años. Por ejemplo, su “Área sola con violines y trompas”¹⁶⁰ de 1771 se compone por una introducción, un recitado y un aria, todas ellas construidas sobre un bajo general que contiene cifrado.

Un caso similar aparece en el “Responsorio del 1º nocturno lección 1ª de los maitines del Señor San José con violines, trompas, bajo y órgano a 2 voces. Fuit Dominus cum Joseph”¹⁶¹ escrito en 1788. Nuevamente, esta obra es construida sobre un bajo continuo que muestra su cifrado, sin embargo, la sección de continuo es dividida en dos áreas: por una parte, se escribe la línea y cifrado del bajo general y por otra la del órgano, también cifrada, pero que es reservada para ciertos momentos de la pieza. Dicha decisión cuestiona que instrumento armónico sería el encargado de desarrollar el bajo general, apartado que según las actas tapatías pudo haber recaído en el arpa o bien el clave que en ese entonces era tocado

¹⁶⁰ Archivo Musical de la Catedral de Guadalajara. Miguel Placeres Naveda y Vargas, *Si los coros militantes*, Cat-Gdl.0129.

¹⁶¹ Archivo Musical de la Catedral de Guadalajara. Miguel Placeres Naveda y Vargas, *Maitines al Señor San José*, Cat-Gdl.0143.

por José Mariano Arguello (quien también tocaba arpa) y en cuya contratación se especifica que debía tocar el clave “en maitines, señas y titulares”¹⁶².



Fotografía de autoría propia (2022). Parte de bajo o acompañamiento de una obra de Miguel Placeres, Archivo Musical de la Catedral de Guadalajara. Miguel Placeres Naveda y Vargas, *Si los coros militantes*, Cat-Gdl.01209.

La división de la sección del bajo continuo plantea dudas sobre las condiciones en las que se utilizó el bajón durante el periodo de Miguel Placeres, ya que, al vincularse al desarrollo melódico de la línea de bajo cifrado, hasta este punto la presencia del bajón o bien del violón puede asumirse ante la mención de una línea de bajo.

Al dividir el bajo en dos líneas específicas y ante la falta de testimonios directos de la época, es imposible determinar si el bajón se mantuvo apegado al desarrollo del bajo general o si, así como el órgano, su uso comenzó a ser regulado desde estos años. Incluso podría plantearse el uso de dos bajones, cada uno en correspondencia con cada línea de bajo, escenario no tan improbable si se considera que eventualmente la catedral pudo asegurar la presencia simultánea de dos pares de bajoneros.

La división del continuo en bajo general y órgano no es una característica aislada, dado que reaparece en el trabajo de otros compositores cuya música llegó a la catedral de Guadalajara. Ejemplo de esto es la “Salve a Dúo con violines y bajo 1º y 2º”¹⁶³ de Fray Martín

¹⁶² ACMG. Actas de cabildo, libro 12, folio 244v, 22 de diciembre de 1780, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹⁶³ Archivo Musical de la Catedral de Guadalajara. Martín Cruzelaegi, *Salve a dúo*, Cat-Gdl.0294.

Cruzelaegi. Nuevamente, esta obra se construye sobre un bajo cifrado general que es denominado como bajo 1º y por un bajo 2º, también cifrado, y que en la partitura es identificado como órgano.

Al estudiar este periodo, se ha sentenciado que en el mundo europeo de la segunda mitad del siglo XVIII “la música debía estancarse en la imitación de Bach y Handel o abandonar las rutas ya familiares y encaminarse hacia nuevas regiones” (Leichtentritt, 1978, p. 214). Por su parte, el panorama de la catedral tapatía parece enfrentarse a un estado similar tras la muerte de Francisco de Rueda en Guadalajara y de Ignacio Jerusalem en la ciudad de México. Sin embargo, mientras la resolución europea optó por separarse del pasado inmediato, por su parte, la obra de Miguel Placeres expresa una decisión menos radical, propia de las condiciones novohispanas.

Entre las líneas a veces poco bien logradas de las obras de Placeres se reconoce la presencia de una nueva noción musical, en la cual “se deseaba menos despliegue de virtuosismo, más simplicidad, menos sofisticación en la expresión, mayor naturalidad de estilo” (Leichtentritt, 1978, p. 215) ejecutando una estructura que puede catalogarse como parte de ese aglomerado de diversas tendencias casi misceláneas que han sido englobadas bajo el término “estilo galante”.

Aunque este término presenta varias complicaciones (que no serán abordadas en este texto) es posible reconocer que, aunque las directrices musicales englobadas en este término varíen en gran medida, puede expresarse que en conjunto se vinculan con una directriz específica que “forma parte de la declinación del rococó, cuando este es absorbido por la burguesía. En esta fase, el arte rococó perdió su aspecto exuberante, fantástico y degeneró en un estilo un tanto sobrio, de gracia artificial” (Leichtentritt, 1978, p. 216).

Al retomar las características generales de la obra de Placeres podría interpretarse a primera vista como un periodo de transición, de manera similar a lo sentenciado con respecto a otros compositores novohispanos como Delgado o el mismo Cruzelaegi. Sin embargo, este concepto solo puede aplicarse si el periodo fungiera como un momento estacionario entre dos puntos bien definidos, lo cual no resulta apropiado para las dos décadas y media del interinato de Placeres, quien parece representar, mejor dicho, la conservación algo pasmosa de un estilo particular de amalgama.

Aunque las influencias del nuevo género europeo son evidentes (como en el uso de ritmos lombardos) es notorio que la obra de Placeres, así como la de Cruzelaegi siguen siendo

construidas desde un bajo continuo que contiene cifrado, con la inusual característica de su división en la línea general y la del órgano. Esta condición problematiza la constitución estilística, dado que el origen de la nueva corriente europea solo se encuadra (mas no se limita) desde la declinación del bajo continuo, provocando la creación de las estrategias que dieron impulso a las innovaciones a este periodo en Europa:

El consagrado *basso continuo*, que durante ciento cincuenta años fuera la base indispensable de toda la música, es abolido con sorprendente rapidez en 1760 (...) Las complejidades contrapuntísticas no encuentran su lugar en el nuevo tipo sinfónico, que, de acuerdo con su sencillo material melódico, es satisfecho con una melodía muy simple, con acordes en que la línea de los bajos y la armonía estaban bien adaptadas entre sí; cada uno en justa proporción está correlacionado con los otros, y el todo que contribuyen a crear una gran vitalidad, se mueve con energía y camina con paso firme y ligero (Leichtentritt, 1978, p. 218).

Aunque la música tapatía de este periodo se acerca a las innovaciones europeas, las superpone alrededor de un esqueleto que desciende directamente de estrategias ya vistas en las partituras de la catedral, mediando entre el conocimiento de las nuevas tendencias y el rescate de las técnicas y músicas anteriores. Ese proceso incluso es reafirmado por el apartado documental, dado que a la par de las composiciones de Placeres, se conservan algunas obras de Ignacio de Jerusalem que fueron copiadas por la mano del maestro de capilla tapatío.

Así mismo, la división del bajo y la regulación del uso del órgano se encuadra con la tendencia cada vez más creciente del acomodo tímbrico como recurso musical. Es decir, mientras que la música barroca, a partir del estilo concertato, los instrumentos se entienden mayoritariamente como representantes de un registro sonoro “Un violín, una trompeta, una flauta interesan más a Bach por su habilidad para ejecutar una parte de soprano que por el sentido o color que les es peculiar” (Leichtentritt, 1978, p. 219), a partir de la segunda mitad del siglo XVIII “los colores de los distintos instrumentos son utilizados sistemáticamente, con lo que se descubren nuevos efectos” (Leichtentritt, 1978, p. 219), política ante la que cobra sentido la particular división del bajo continuo conservado en la música tapatía, así como la aparición de obras que comienzan a incluir partituras para clarines, oboes, y otros instrumentos.

La etapa de Miguel Placeres puede comprenderse como un periodo que se encuadra en una época de fuertes reformas en el mundo tapatío, mismo que se distancia de otros centros virreinales. Por ejemplo, para 1746 las arpas fueron consideradas en la catedral de Durango

como un instrumento que “ya no servía (...) ni se halla necesario”¹⁶⁴, mientras que en la catedral de Guadalajara se conservaron por lo menos hasta 1780.

A la par de esto, en el movimiento arquitectónico de Guadalajara se observa la construcción churrigueresca del Santuario de la Virgen de Guadalupe y la construcción barroca con indicios neoclásicos del Palacio de la Audiencia a contra esquina de la catedral. Por su parte, en el apartado político aparece el replanteamiento del reino de Nueva Galicia como la Intendencia de Guadalajara, la fundación de la Real y Literaria Universidad de Guadalajara¹⁶⁵ y el establecimiento de la primera imprenta de la ciudad¹⁶⁶.

Ya se había mencionado con anterioridad como la ciudad de México y Guadalajara durante la segunda mitad del siglo XVIII representan un paradigma cuyo contexto es una viva muestra de la secularización de la práctica musical, pues se distingue que en estos espacios la etapa del monopolio del mecenazgo por parte de la iglesia había terminado por lo que tanto los músicos como los compositores debían “atender y satisfacer las necesidades de la clase pequeñoburguesa naciente dentro de una estructura comercial” (Nieves, 2013, p. 248).

Ante este panorama, la capilla tapatía se enfrentaba a un proceso de transición en el que se jugaba la concepción del músico sacro y, por lo tanto, de la música catedralicia. En un sentido amplio, “el arte de occidente pasó de ser algo que se hacía para un fin (la liturgia, el entretenimiento, etc.) a ser algo en sí mismo, es decir, una obra musical” (Rincón, 2018, p. 203). Al acercarse a una conceptualización de la música como fin en sí mismo, se generó una transgresión al ideario que había sido sostenido por las catedrales novohispanas: si el objetivo ya no era representar el sonido del espacio sacralizado, importaba cada vez menos si los músicos mejor capacitados se encontraban en los templos o en los teatros y coliseos.

Este planteamiento reformula el estatus del músico sacralizado y separado del ámbito profano. Este efecto, si bien en fines prácticos siempre resulta cuestionable a lo largo del periodo novohispano, fue establecido por lo menos en la teoría desde el medioevo de la mano de teólogos como Tomás de Aquino, mientras que en la Nueva España se encuentran fuertes regulaciones para evitar estas prácticas desde el siglo XVI hasta mediados del XVIII.

¹⁶⁴ AHAD. Actas de cabildo, libro 6, folio 34f, 24 de enero de 1746, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹⁶⁵ ACMG. Actas de cabildo, libro 14, folio 208v, 24 de abril de 1792, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹⁶⁶ “El MUPAG, La primera imprenta de Guadalajara”, Crónica Jalisco, consultado el 3 de enero de 2023, <https://www.cronicajalisco.com/notas/2015/51960.html#>



Figura XLIII. Santuario de Guadalajara

Fotografía de Guillermo Kahlo. Tomada de: https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A469176. Consultado el 16/03/2023.

Ante los aires liberales, la capilla catedralicia incluso fue solicitada por el coliseo de Guadalajara, contexto profano cuyos músicos parecían poco aptos, por lo que, en 1778 se menciona que:

Carlos Gamboa, rematador del Coliseo que está por establecerse en esta ciudad, con el más profundo rendimiento parezco ante V. S. y digo que para conseguir con más perfección la diversión a que estoy obligado en virtud de mi oferta, es preciso la asistencia de los músicos de esta Santa Iglesia Catedral porque además de que los que llaman Huasacos, o ratoneros, no son hábiles su número es corto (Camacho, 2016, p. 57).

Aunque la concertación de estos préstamos en la ciudad de Guadalajara es incierta, resulta paralela a la práctica bien documentada en la ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XVIII, en donde se confirma la presentación de algunos músicos sacros en el Coliseo y en el Palacio Real pese a los disgustos y a las ocasionales prohibiciones temporales por parte de las autoridades catedralicias (Rincón, 2018). Esta circunstancia parece ser bien conocida por el rematador del nuevo coliseo de Guadalajara:

El beneficio que resulta a el público en la diversión y a mí en la utilidad para poder contribuir a lo que me obligué en el remate, pues he sabido por notoriedad, que ni las catedrales de los reinos de Castilla, las de estos (catedral de México), ni la capilla Real de su majestad impiden a las habilidades para

orquestas de diversiones profanas de coliseos públicos, mayormente cuando esta se verifica en horas distintas de las que en la iglesia ocupa sus ministros (Camacho, 2016, p. 58).

Ya a finales del siglo XVIII las prácticas musicales comienzan a replantearse en un escenario en donde “la música como esparcimiento cotidiano era una de las características de esta nueva sociedad moderna surgida de la Ilustración que se manifestaba con mayores libertades individuales” (Camacho, 2013, p. 249).

Así como Alfredo Nieves cerciora que, a inicios del siglo XIX los músicos de la Catedral de México debían de atender otros asuntos fuera de la iglesia, presumiblemente por necesidad económica (2013), en la catedral de Guadalajara desde finales del siglo XVIII aumentan las faltas de varios ministros, e incluso se reporta “los cantores y monaguillos de dicha santa iglesia (que) algunos días clásicos dejan el coro solo, por irse a otra iglesia a funciones particulares”¹⁶⁷. Ante esto es posible distinguir como la figura del músico dejó de normarse por un sentido religioso colectivo y comenzó a gestionarse como un actor independiente: el aumento de su nivel de ingresos ya no dependía del aumento de sus funciones dentro de la catedral (como se había visto a lo largo del siglo XVIII) si no que ahora dependía de maximizar sus entornos laborales, ya sea en otros escenarios sacros, profanos o bien como educadores.

En el caso tapatío, ya entrado el siglo XIX aparecen figuras como Mariano López Elizalde, segundo violín de la Catedral de Guadalajara que en 1821 publicó su *Tratado de música y lecciones de clave* (...) “Compuesta y dedicada a la señorita Doña María de la Concepción Batres” (Nieves, 2013). Igualmente, es notorio el caso de José Mariano Elizaga:

Compositor, pianista y organista que fue maestro de capilla de la Catedral de Guadalajara, y a quien el cabildo de la Catedral Metropolitana de México encargó el mejor piano disponible en la Ciudad de México para que instruyera a la aristocracia en el arte de tocar el instrumento. Se dedicó ocho años a clases privadas de dicha disciplina y publicó obras didácticas de melodía y armonía. Entre sus pupilas se encontraba doña Ana María Huarte quien fue esposa del emperador Agustín Iturbide (Nieves, 2013, p. 250).

Ya en el siglo XIX la transgresión del ideario sacro continuaría con las directrices que eran visibles desde el siglo XVIII en México y Guadalajara. Por ejemplo, el contenido del acervo musical de la catedral de México incorporaría “valeses, sinfonías, métodos, y ejercicios de solfeo, armonía, canto y piano, óperas, polkas, marchas, tarantelas, mazurcas, piezas de

¹⁶⁷ ACMG, Actas de cabildo, libro 13, folio 84f, 12 de octubre de 1784, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

piano con dedicatoria a señoritas, entre otros géneros” (Nieves, 2013, p. 242). De manera similar, se ha señalado como a mediados del siglo XIX en varios municipios de Oaxaca la agencia municipal absorbería poco a poco a las capillas musicales de los templos, resultando en inventarios en donde se listan misas y maitines junto con arias de Verdi y Bellini (Navarrete, 2013).

A finales del periodo virreinal, la catedral de Guadalajara resentía el paso de los años desde los cambios generales del panorama, así como por la muerte de sus integrantes, por lo que se procuró impulsar la educación musical de nuevos elementos “figurando el caso no remoto de que se acaben de exterminarse las voces que con la correspondiente instrucción subsisten en el día”. Nacido de este mismo sentido de preservación y enmarcándose en las reformas significativas realizadas en pro de convertir a Guadalajara en una capital (a partir de las comparativas con la ciudad de México), aparece el establecimiento (en papel) del Colegio de Infantes, aunque “por razones que aún se desconocen, el colegio no fue fundado en estos años transitorios de finales del siglo XVIII y principios del siguiente” (Durán, 2016, pp. 104-105).

Nuevamente, en los estatutos del colegio se menciona primero la preocupación por la calidad étnica antes de la habilidad musical, gracias a lo cual fueron admitidos infantes como los españoles Don Ignacio Valero¹⁶⁸ y Don Mariano López, quien resultó inútil para el servicio de la catedral dada la corta edad con la que contaba¹⁶⁹. Por otra parte, el interés por el establecimiento del colegio de Infantes aparece también como una probable medida de contención ante los músicos que dejaban el coro solo “por irse a otra iglesia a funciones particulares”¹⁷⁰ así como por el “dolor de estar criando muchachos, o para los oficios mecánicos o para el libertinaje del mundo” (Durán, 2016, p. 103).

Acompasado con este cambio de paradigma, eventualmente el encuadre étnico que determinaba el acceso a la educación musical en la catedral de Guadalajara fue abolido, estableciéndose así la primera escoleta genuinamente pública de esta catedral en 1805, cuando se contrató al cantor Don Antonio Álvarez para que:

¹⁶⁸ ACMG, Actas de cabildo, libro 15, folio 034v, 29 de febrero de 1796, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹⁶⁹ ACMG, Actas de cabildo, libro 15, folio 031v 032f, 13 de enero de 1796, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹⁷⁰ ACMG, Actas de cabildo, libro 13, folio 84f, 12 de octubre de 1784, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

Enseñe el canto llano, no solo a los niños monaguillos y demás dependientes de esta Catedral, sino también a las demás personas de fuera, de cualquiera calidad y condición¹⁷¹ que fueren, que quieran aprender o instruirse en esta facultada, teniendo para el efecto una asistencia vespertina todos los días¹⁷².



Figura XLIV. Fachada principal del interior del Hospicio de Guadalajara

Fotografía de “El agora”. Tomada de:

https://es.wikipedia.org/wiki/Hospicio_Caba%C3%Blas#/media/Archivo:Hospicio_cabanas_1.jpg.

Consultado el 16/03/2023.

Durante el fin del siglo XVIII la capilla de Guadalajara se desarrolla entre el uso de tendencias musicales de amalgama, un maestro de capilla con interinato de más de 20 años y entre un debate sobre el concepto del músico de la catedral, signo del cambio cultural de la época y que encontraría un nuevo empuje para 1803. En este año comenzaría la construcción neoclásica del Hospicio de Guadalajara bajo los diseños de Manuel Tolsá y el impulso del obispo Cabañas, mientras se buscaba al nuevo maestro de capilla tras la muerte de Miguel Placeres.

¹⁷¹ Entiéndase por calidad la condición étnica de los instruidos y por condición el estado económico y moral.

¹⁷² ACMG. Actas de cabildo, libro 15, folio 223fv, 7 de mayo de 1805, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

5.3 El debate del bajón y el fagot en la música de la catedral de Guadalajara

Aunque pocos años atrás la catedral de Guadalajara había recibido las intenciones de los maestros de capilla de la parroquia de Zacatecas y de la catedral de Morelia para dirigir la capilla tapatía¹⁷³, tras la muerte de Miguel Placeres el cabildo designó a una persona conocida en Guadalajara: Pedro Regalado Taméz. Pedro Regalado fue formado como monacillo de la catedral tapatía a mediados del siglo XVIII, haciendo carrera en la misma iglesia, presidió varias admisiones y por un tiempo dirigió la sección instrumental de la escoleta, todo esto mientras que suplía las “ausencias y enfermedades” de Miguel Placeres.

Entre la producción musical de Pedro Regalado se encuentra un juego de “Versos de 6º tono con violines, trompas y bajo”¹⁷⁴, lo cual presenta particularidades desde el género. El verso instrumental es un género relacionado con la entonación de salmos que fue introducido en Nueva España presumiblemente por Ignacio de Jerusalem a mediados del siglo XVIII, también se conservan algunos versos escritos por Francisco de Rueda, así como por otros compositores asentados en la ciudad de México, como José Manuel Aldana, Manuel Delgado y José Mariano Mora (Rincón, 2018). En este sentido, los versos de Pedro Regalado remiten a los versos instrumentales de Jerusalem y Rueda conservados en los archivos catedralicios y que seguramente debió interpretar Pedro Regalado durante su larga estancia en la catedral¹⁷⁵.

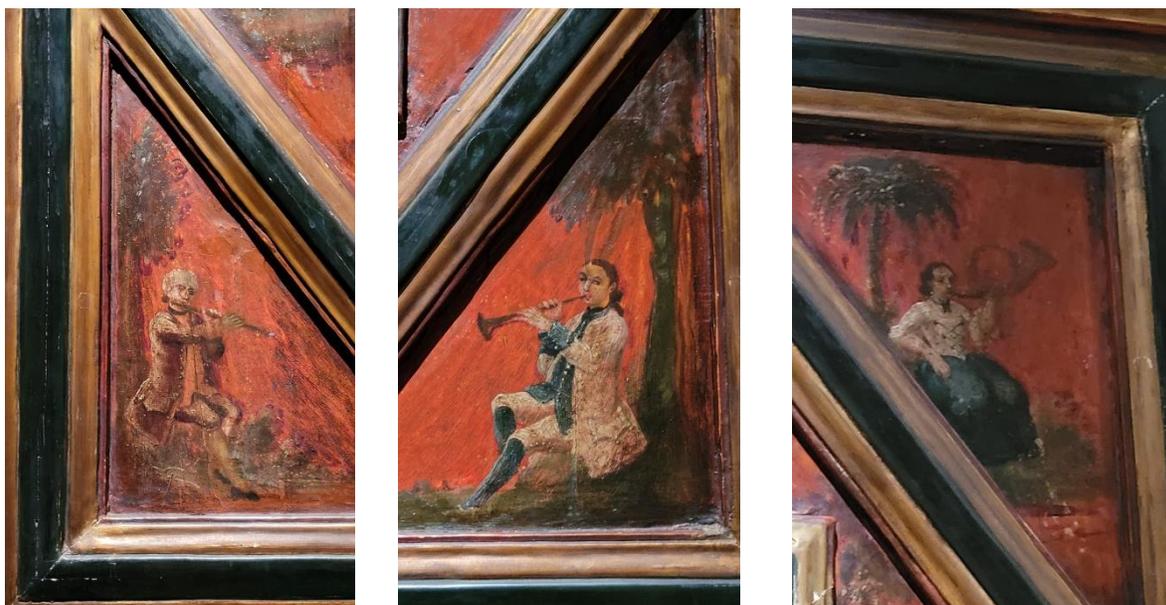
En términos musicales, los versos de Regalado retoman la estructura de dos violines y dos trompas construidas sobre un bajo ¡que ya no contiene cifrado!, utiliza compases ternarios y binarios, aunque muestra una predilección por estos últimos. Así mismo no presta mucha atención en la notación de tempos o matices. Sin embargo, las sonoridades revelan una abierta tendencia clasicista, especialmente en la dirección dada a la línea de bajo y en el juego señalado entre secciones solistas y *tuttis*, explotando las posibilidades tímbricas de este grupo de cinco instrumentos.

¹⁷³ “sobre la pretensión de don Carlos Pera, maestro de capilla de Valladolid, y don José Castro, que lo es de Zacatecas, en solicitud de la de esta santa iglesia que tiene don Miguel Placeres en calidad de interino; visto el escrito de dicho Placeres que presenta a este venerable cabildo, suplicando se sirva sus señorías continuarlo en dicho empleo (...). Dijeron [en el cabildo] que, conformándose en todo con el voto de su señoría ilustrísima, mandaban y mandaron, que por hora no se haga novedad en dicho empleo”. ACMG. Actas de cabildo, libro 13, folio 58fv, 10 de diciembre de 1783, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹⁷⁴ Archivo Musical de la Catedral de Guadalajara. Pedro Regalado Támez, *Versos del sexto tono*, Cat-Gdl.0287

¹⁷⁵ Ver, por ejemplo: Archivo Histórico de la Catedral de Guadalajara. Ignacio Jerusalem y Stella, *Versos de primer tono*, Cat-Gdl.0130.

Aunque las consecuencias de la segregación tímbrica pueden vislumbrarse desde el periodo de Placeres, es en la obra de Regalado donde se expone con mayor fuerza el cambio con respecto al valor idiomático, condición que coincide con la celebración de contrataciones antes inexistentes en la capilla tapatía, como las de primer y segundo oboe, así como de primer y segunda flauta.



Fotografías facilitadas por Carolina Domínguez (2023). Ropero anónimo novohispano (s. XVIII), exhibido en el museo Franz Mayer, Ciudad de México.

Ante este panorama aparece la obra *Domine ad adiubandum*¹⁷⁶ del mismo Pedro Regalado (aunque esta pieza fue escrita en 1794, antes de que fuera nombrado como maestro de capilla). Aquí el compositor explota las posibilidades numéricas y tímbricas que tenía a la mano, estableciendo un diálogo entre dos coros de cuatro voces cada uno (ambos con estructura SSAT), dos violines, dos flautas, dos oboes, dos clarines, bajo (bajo 1º o bajo general) todavía con cifrado, órgano (bajo 2º) y ¡dos bajones! La conservación de dos copias de la parte de bajón es una característica sumamente inusual dada la incorporación tácita del bajón en el bajo continuo, insinuando su uso en este más no dotándole de una partitura específica.

Afortunadamente, la parte de bajón (duplicada) que fue escrita por Pedro Regalado permite comprobar la conservación de este instrumento como parte del bajo cifrado durante

¹⁷⁶ AHAG. Pedro Regalado Tamez, *Domine ad adiubandum con 4 voces y 4 ripienos. Con violines, flautas, oboes, clarines y bajo por el Señor Don Pedro Regalado Tamez en el año de 1794*, GDL007.

los años anteriores, dado que este instrumento es vinculado con la línea del bajo general y del órgano. El desarrollo de las tres voces que conforman el bajo de la obra es la siguiente: después de un corto *tutti* la línea del bajo general mantiene el movimiento, regulando la inclusión del órgano y de los bajones para los momentos remarcables.

De manera particular, entre el compás 11 y 15 la línea de bajo es sostenida únicamente por los bajones, quienes acompañan a las flautas y a los violines, esquema que presenta un momento netamente instrumental carente de bajo cifrado, experimentación que recuerda a los versos que compondría el mismo Regalado. De esta manera, aunque en el papel el bajón comenzaba a ganar una independencia sonora, la práctica instrumental seguía vinculando al instrumento únicamente con el desarrollo del bajo, conservando su uso como bajo en música instrumental.

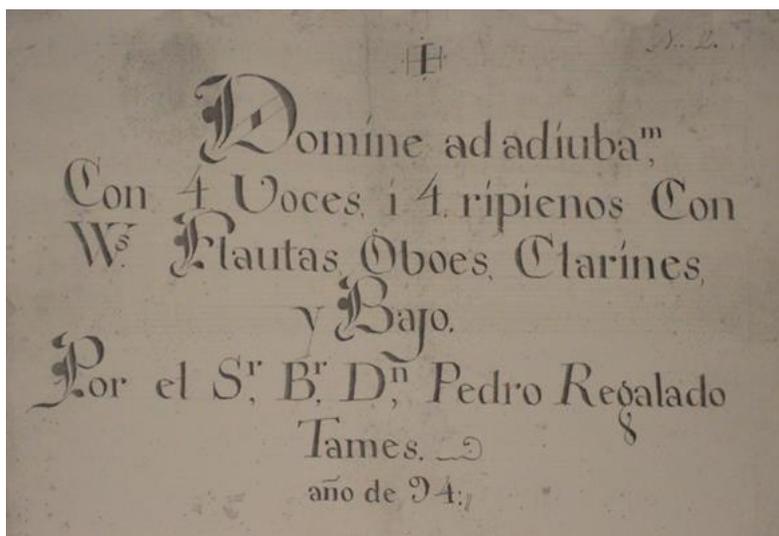


Figura XLV. *Domine ad adiubandum* de Pedro Regalado, 1794

“Domine ad adiubandum con 4 voces y 4 ripienos. Con violines, flautas, oboes, clarines y bajo. Por el Señor B^r (?) Don Pedro Regalado Tames. Año de (17)94” (fotocopia de la caratula de la partitura). Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG), GDL007.

The image shows a musical score for three parts: Bajones (Basses), Órgano (Organ), and Bajo (Bass). The score is divided into two sections: *Domine ad adiubandum* and *Gloria Patri*. The *Domine ad adiubandum* section starts at measure 8 and ends at measure 15. The *Gloria Patri* section starts at measure 16 and ends at measure 23. The score includes various musical notations such as rests, notes, and ornaments. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The organ part includes some specific fingering and ornamentation markings.

Figura XLVI. Sección de bajos en *Domine ad adiubandum* de Pedro Regalado, 1794
 Fragmento de transcripción personal

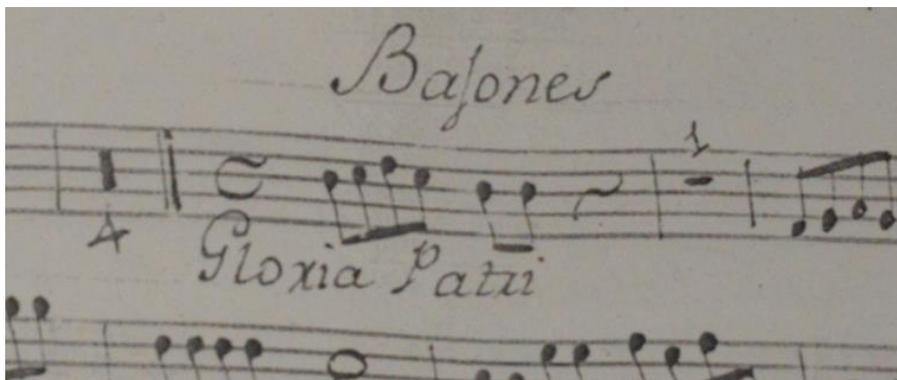


Figura XVII. Parte de Bajones en *Domine ad adiubandum* de Pedro Regalado, 1794

"*Domine ad adiubandum* con 4 voces y 4 ripienos. Con violines, flautas, oboes, clarines y bajo. Por el Señor B' (?) Don Pedro Regalado Tames. Año de (17)94" (fotocopia de la parte de bajón). Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG), GDL007.

La obra de Pedro Regalado fue compuesta mientras el maestro de capilla seguía siendo Miguel Placeres, y este no es el único caso de composiciones de otros músicos de la capilla registradas en este periodo. Aparecen también las obras de Ignacio Ortiz de Zárate,

quien, aunque no llegó a ser maestro de capilla, registra su presencia en Guadalajara a finales del siglo XVIII.

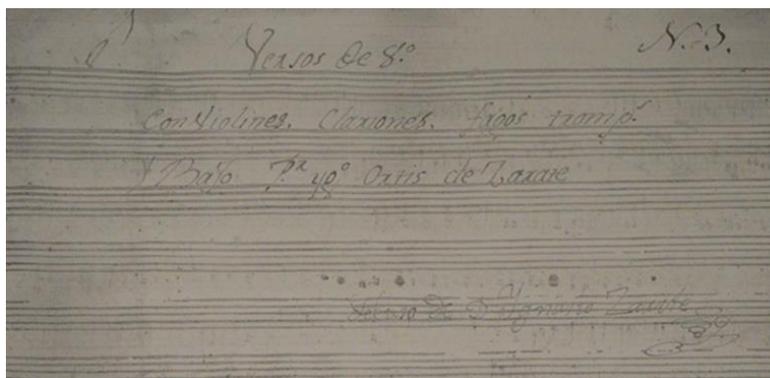


Figura XLVIII. Versos de 8º tono, Ignacio Ortiz de Zárate

Versos de 8º con violines, clariones, fagos, trompas y bajo. Por Ignacio Ortiz de Zarate. Del uso de Don Ignacio Zarate” (fotocopia de la caratula de la partitura). Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG), GDL0111.

Dentro de las obras de Ignacio Ortiz de Zárate que se conservan aparece otro juego de Versos instrumentales, ahora de octavo tono “para violines, clariones, fagos, (sic) trompas y bajo”¹⁷⁷. Los mal nombrados “fagos” son identificados en las partituras como fagote 1º y fagote 2º.

Aunque Ignacio Zárate desaparece de los libros de la catedral a inicios del siglo XIX y el fagot llegó según los registros del cabildo tapatío hasta 1815, la obra ya presenta un tratamiento particular diseñado para su uso con fagotes y no con bajones dada la exposición de las líneas en registros amplios que serían de difícil acceso para el bajón. Mientras que, si seguimos la descripción de Pedro Regalado se debería vincular a los bajones como parte de las líneas de bajo, mientras que estos “fagos” ya son destinados a la entonación de algunas melodías secundarias, así como al relleno armónico.

Sorprendentemente, la obra de Ignacio Zárate no es la única pieza escrita para fagotes que aparece en la catedral de Guadalajara antes de la llegada formal de este instrumento en 1815. El segundo caso se presenta en la obra de Vicente Ortiz de Zárate, miembro de la misma dinastía familiar que Ignacio y que fue nombrado como maestro de capilla de la

¹⁷⁷ AHAG. Ignacio Ortiz de Zarate, *Versos de octavo tono con violines, clariones, fagos, trompas y bajo por Ignacio Ortiz de Zarate, del uso de Ignacio Zarate*, GDL0111.

catedral de Guadalajara tras la muerte de Pedro Regalado en 1808¹⁷⁸. Anteriormente, Vicente Ortiz de Zárate había sido maestro de capilla en la parroquia de Pátzcuaro.

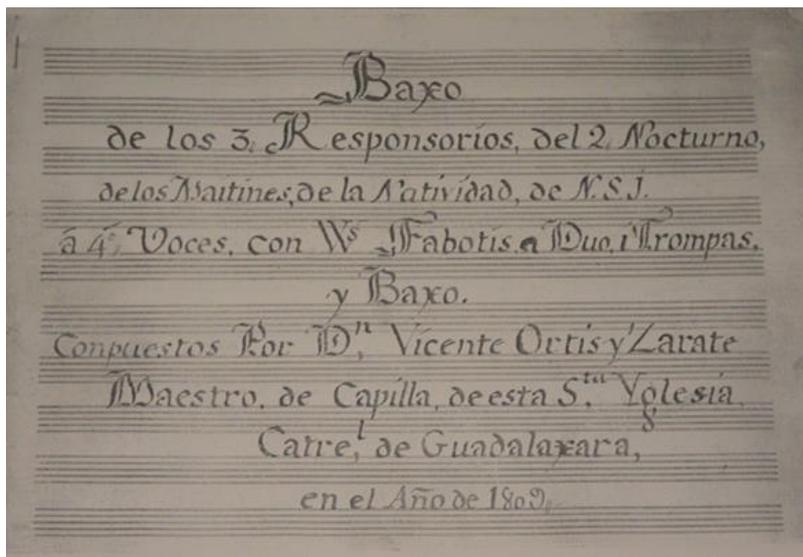


Figura XLIX. Responorio del 2º Nocturno de lo Maitines de Navidad 1809.

“Bajo de los 3 Responsorios del 2 Nocturno de los Maitines de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo a 4 voces, con violines, fabotis, a duo, trompas y bajo. Compuestos por Don Vicente Ortiz y Zarate, Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia Catedral de Guadalajara, en el año de 1809” (fotocopia de la caratula de la partitura). Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG), GDL0065.

Se trata del “Segundo Responorio del Segundo Nocturno de los Maitines de Navidad de 1809”¹⁷⁹, donde Vicente Ortiz de Zárate incorporó a un par de fagotes escritos de nuevo con irregularidades fonéticas: “Fabotis, Faboti 1º y Faboti 2º”. Estructuralmente, la obra es similar al caso de Ignacio Zárate, pero presenta una composición más fluida y un arreglo más detallado entre los instrumentos, que exponen una claridad, así como un tratamiento de la melodía, ritmo y armonía que remiten a las tendencias clasicistas expuestas anteriormente

¹⁷⁸ ACMG. Actas de cabildo, libro 15 folio 272f, 21 de mayo de 1808, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹⁷⁹ AHAG. Vicente Ortiz de Zarate, *Responsorios del Segundo Nocturno de los Maitines de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo a cuatro voces, con violines, fabotis a dúo, trompas y bajo compuestos por Don Vicente Ortiz y Zarate, Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia Catedral de Guadalajara, en el año de 1809*. GDL0065.

por la obra de Regalado, presentando ahora una graciosa correspondencia entre la palabra y el sonido.

Responsorio segundo del segundo nocturno

Allegro (trompas *inet*)

The musical score is written for two bassoons, labeled 'Fagot 1' and 'Fagot 2'. It is in 3/4 time and marked 'Allegro'. The score includes a tempo marking 'Allegro' and a performance instruction '(trompas inet)'. The music is divided into measures, with measure numbers 8, 13, 22, 32, 39, and 47 clearly marked. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The piece concludes with a 'Fine' marking.

Figura L. Fragmento de la sección de fagotes en el Responsorio del 2° Nocturno de los Maitines de Navidad 1809.
Fragmento de transcripción personal

En cuanto al uso del fagot, el compositor da mayores privilegios a estos instrumentos, lo que consecuentemente demanda el dominio de una técnica que tiende al virtuosismo, con tesituras y saltos considerables por parte de los virtuales fagotistas. Además, los fagotes solo son utilizados en el segundo nocturno, mientras que en el primero y tercero aparecen dos trompas.

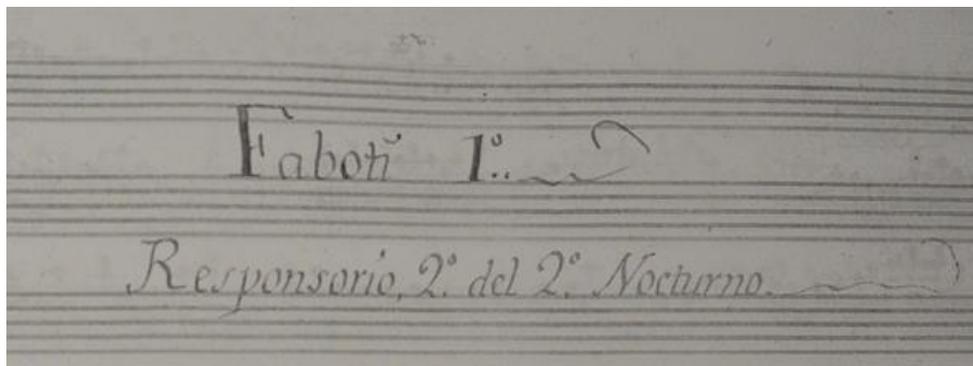


Figura LI. Parte de “faboti 1” en el Responsorio del 2º Nocturno de lo Maitines de Navidad 1809

“Bajo de los 3 Responsorios del 2 Nocturno de los Maitines de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo a 4 voces, con violines, fabotis, a duo, trompas y bajo. Compuestos por Don Vicente Ortis y Zarate, Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia Catedral de Guadalajara, en el año de 1809” (detalle de la fotocopia de la parte de fagot 1). Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG), sin folio, GDL0065.

La inconsistencia entre la llegada del fagot a Guadalajara y su uso en la obra de Ignacio Ortiz de Zárate podría sugerir que se realizó originalmente para otra capilla, tal vez para la catedral de Morelia. Esta presunción que puede ser reforzada por la vinculación de la familia Ortiz de Zárate en la provincia michoacana, así como en la catedral de Morelia, en donde ya para 1773 se reconoce el conocimiento de lo que llaman “Fagot o Bajón dulce” (Roubina, 2016, p. 115). De igual manera, desde este centro de producción también pudo provenir la obra “dúo de fagotes para la tercera palabra con dos voces, dos flautas y bajo”¹⁸⁰, pieza anónima encontrada en Guadalajara y que indica el uso de dos fagotes, uno afinado en Do y otro en Si bemol.

Sin embargo, aunque la obra de Ignacio pudo ser copiada para su uso en Guadalajara, este no puede ser el caso de la obra de Vicente, ya que esta obra fue escrita explícitamente para su uso en la Catedral de Guadalajara, cuando el compositor ya era maestro de capilla de esta catedral. Estas circunstancias, aunadas a las inconsistencias fonéticas en la denominación del instrumento por parte de los Zárate (condición que incluso puede indicar que no estaban acostumbrados a un trato cotidiano con el fagot) permite argumentar que, así como indican los registros textuales, antes de 1815 los compositores de la catedral de Guadalajara en realidad no tenían a disposición cercana este instrumento.

¹⁸⁰ AHAG. Anónimo, *Dúo de fagotes para la tercera palabra con dos voces, dos flautas y bajo. Tiene letra también de San Pedro*, GDL0015.

De esta manera, el caso de la aparición del fagot en la catedral de Guadalajara parece presentar una severa contradicción entre los registros del cabildo que ubican la llegada del instrumento hasta 1815 y los registros musicales que parecieran utilizarlo desde finales del siglo XVIII. Las obras de Ignacio y Vicente Ortiz de Zárate generan dudas sobre las adaptaciones necesarias para su interpretación ante la falta de fagotes y aún más preocupante, provocan el cuestionamiento del sentido de escribir música para un instrumento que parece no tenerse, aunque esto bien podría tener una explicación.

Dadas las dimensiones musicales de su familia y a partir de sus tendencias compositivas, es posible inferir que tanto Ignacio como Vicente Zárate pudieron estar enterados y en concordancia con las nuevas tendencias del panorama musical de su época, por lo que no serían ajenos al conocimiento de las nuevas posibilidades sonoras que presentaba este elemento, ni ignorarían el predominio del fagot en la ciudad de México, el conocimiento del instrumento en la catedral de Morelia así como la incorporación de este instrumento como parte de algún regimiento militar,.

La transición entre el bajón y el fagot solo puede ser dimensionada a partir del sentido musical que opera en ella: la aparición del fagot en la música europea es acompañada con un cambio de concepción en cuanto al estilo y composición de la música. Cuando ya es utilizado, el fagot se encarga del desarrollo armónico, melodías secundarias e incluso algunas secciones solistas en las óperas y sinfonías, así como en la música sacra en donde se va incorporando. En cambio, la conservación del bajón en el panorama hispano implica el uso de este como parte del desarrollo de la línea del bajo, posición acorde con el registro más reducido y la fluidez sonora más inestable que separaba las posibilidades del bajón de aquellas que presentaba el fagot.

Hasta este momento, la conservación del bajón como parte de la capilla tapatía corresponde a la prolongación de la particular sección de bajos en la que se incluye al instrumento. Estos bajones tapatíos actuaban usualmente en conjunto con dos voces escritas para violines y para dos trompas. Sobre este esquema básico se suman las partes vocales, o bien un dúo más de instrumentos, como oboes, flautas o clarines. Por lo tanto, la inclusión del fagot en la capilla no implicaba que este adoptara meramente las funciones del bajo, si no que este se posicionaría como un instrumento independiente, el cual sería utilizado usualmente en dupla, acompañando alguna línea vocal junto con un par de violines, dos

trompas (aunque en ocasiones el uso de fagotes suprimía el uso de trompas) y la línea del bajo que era conservada por otros elementos.



Figura LII. Responsorio del 2° Nocturno, Antonio Juanas

“Responsorio 1° de 2° nocturno a solo, con violines, fagotes y bajo. Por don Antonio Juanas, maestro de capilla de la Santa Iglesia Catedral de México” (detalle de fotografía de la carátula). Archivo Musical de la Catedral de Guadalajara. Antonio Juanas, *Responsorio a San Pedro/Et claves regni caelorum*, Cat-Gdl.0132.

Como manifestación del estado del fagot, aparece en los archivos tapatíos el “Responsorio 1° de 2° nocturno a solo, con violines, fagotes y bajo. Por Don Antonio Juanas, maestro de capilla de la Santa Iglesia Catedral de México”¹⁸¹, pieza cuyo arribo a Guadalajara es temporalmente incierto. En este trabajo, Juanas escribe diversos solos para los fagotes (aunque remite nuevamente a una probable convivencia del bajón y el fagot), muchos virtuosos y ornamentados con apoyaturas; el aprovechamiento del instrumento resalta inusualmente en la parte de segundo fagot, quien en el *Andantino* hace uso de un registro sorprendentemente agudo, escrito casi en su totalidad en clave de Do en cuarta, el cual casi siempre supera el registro del “primer fagot”.

A partir de este sentido, puede proponerse que la inclusión del fagot en la música escrita para la catedral de Guadalajara bien podría ser un medio de acción utilizado por los compositores Zárata para instigar a su patrocinador (la catedral) a favor de la actualización

¹⁸¹ Archivo Musical de la Catedral de Guadalajara. Antonio Juanas, *Responsorio a San Pedro/Et claves regni caelorum*, Cat-Gdl.0132.

musical de su agrupación y, por lo tanto, la renovación de las posibilidades sonoras de la agrupación.



Figura LIII. Responsorio del 2º Nocturno, Antonio Juanas. Parte de segundo fagot.

“Responsorio 1º de 2º nocturno a solo, con violines, fagotes y bajo. Por don Antonio Juanas, maestro de capilla de la Santa Iglesia Catedral de México” (detalle de fotografía de la partitura de segundo fagot, con cambio de clave en el octavo compás), sin folio. Archivo Musical de la Catedral de Guadalajara. Antonio Juanas, Responsorio a San Pedro/Et claves regni caelorum, Cat-Gdl.0132.

Aunque poco ortodoxo, dicho medio de gestión no escasearía de antecedentes si se consideran las continuas demandas de actualización instrumental emitidas por parte de varios músicos de la capilla durante el siglo XVIII (como la contratación de un contrabajista a condición de que la catedral comprara su primer contrabajo).

De la misma manera, se puede señalar la continua correspondencia entre la evolución de las líneas instrumentales escritas en las partituras y la inclusión de elementos específicos en la agrupación de la catedral, siendo más probable la ejecución del primer proceso antes del segundo. ¿Sería más probable que Francisco de Rueda hubiera escrito música con dos violines y dos trompas a raíz de la contratación de estos por el cabildo o el cabildo habrá contratado a estos elementos a raíz de las demandas del nuevo maestro, emisario de las novedades musicales de la capital y de la península? ¿Podría decirse lo mismo de la creación de los puestos de violines durante el periodo de José Rosales, y de los oboes y flautas en los tiempos de Pedro Regalado?

La actualización instrumental de la capilla de la catedral de Guadalajara se supedita a las concepciones estilísticas y no viceversa. Como ejemplo bien documentado de esto aparece la compra de dos timbales en 1789, cuya resolución aprobatoria se argumentó en que:

en atención a ser útiles en la iglesia para la armonía y consonancia de la música, determinaron tomarlos, y que los señores claveros le paguen los setenta y dos pesos que tuvieron de costo, quedando a cargo de dicho Rosado tocarlos en los días que el maestro de capilla, le pareciera conveniente, con calidad de que no se toquen, y lleven a otra parte¹⁸².



Figura LIV. Lección tercera para Miércoles Santo, Vicente Ortiz de Zárate
“Lección tercera para el Miércoles Santo. Bajo con violines y fagotes, a una voz sola. Compuesto por el Señor Maestro Don Vicente Ortiz y Zarate” (detalle de fotografía de la caratula). Archivo Musical de la Catedral de Guadalajara. Vicente Ortiz de Zárate, *Jod. Manum suam misit hostis*, Cat-Gdl.0071.

Siendo este el caso del fagot, no es vano resaltar que, a fin de cuentas, Vicente Ortiz de Zárate dirigió a los bajoneros Secundino Casillas y Brígido Platas, quienes en 1815 se convirtieron en los primeros fagotistas de la catedral, en donde interpretaron las nuevas obras escritas por el maestro de capilla, quien ahora ya escribía correctamente el nombre de los instrumentos en sus composiciones. Un ejemplo de esto aparece en la “Lección tercera para el Miércoles Santo. Bajo con violines y fagotes, a una voz sola. Compuesto por el Señor Maestro Don Vicente Ortiz y Zarate”¹⁸³, obra cuyo acomodo instrumental coincide con la obra antes referenciada de Antonio Juanas conservada en el archivo de Guadalajara.

Tras su llegada, el fagot se mantendría en la capilla hasta 1834, cuando la agrupación se clausuró por varias décadas tras un prolongado periodo de crisis, agravado tras la muerte de Vicente Ortiz de Zarate en 1828 (Durán, 2016, p. 105).

La llegada del fagot a la catedral de Guadalajara después de México y Morelia posiciona a la música tapatía en un núcleo musical con una gran independencia, ya que, aunque si bien la influencia de estas dos catedrales representa una fuerza histórica directa para la música en Guadalajara, esta catedral contaba también con la solidez de los sistemas de reproducción social y cultural que en ella operaban, al grado de conservar el flujo de

¹⁸² ACMG. Actas de cabildo, libro 14, folio 110v 111f, 26 de noviembre de 1789, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

¹⁸³ Ver, por ejemplo: Archivo Musical de la Catedral de Guadalajara. Vicente Ortiz de Zárate, *Jod. Manum suam misit hostis*, Cat-Gdl.0071.

bajoneros cuando este instrumento ya escaseaba en la ciudad de México. Sin embargo, son estas mismas fuerzas regionales las que, en representación del cambio general de la música de ascendencia europea, terminan por provocar la aparición del fagot en Guadalajara, movimiento que en dicha ciudad fue acompañado por la presencia de música capitalina y por la contratación de músicos y compositores con vinculación michoacana.

Musicalmente hablando, la llegada del fagot a la catedral de Guadalajara ocurre en un momento en donde las tendencias sonoras se alejaban cada vez más del modesto acomodo para voces, violines, trompas y bajo. En este proceso, la llegada del fagot es un signo más, que brilla entre el refuerzo a la sección de maderas, en donde ya operaban flautas, oboes y próximamente clarinetes, acomodo que remite a las influencias del esquema sinfónico. En este sentido, es notorio como el arsenal musical de la catedral de Guadalajara tiende a asemejarse cada vez mas a aquel visto en la catedral de México, cuya capilla en 1816 era conformado por:

Al menos cuatro violines, las violas podían o debían ser tocadas por violinistas o bien por algún músico jubilado y se indican al menos dos posibles. También hay un chelista y un contrabajista registrados. En la sección de alientos hay dos fagotes, dos flautistas que al parecer también debían tocar oboe y clarinete (esto se ve reforzado por el hecho de que, en los maitines de Delgado, en las partichelas de oboe aparecen escritas las voces de flauta y, por lo tanto, cuando estas tocan, los oboes no participan). Además, dos músicos de trompa, un organista y tres más cuya función al seno de la capilla no quedó consignada (Serrano, 2005, pp. 55-56)

A partir del uso del bajón la sonoridad de Guadalajara se separa de la ciudad de México por medio siglo, y mediante la incorporación del fagot se separa además con una brecha poco clara con el resto de la provincia novohispana (ya casi mexicana), donde el bajón se mantuvo en uso por un periodo hasta ahora indeterminado.

De esta manera, la aparición del fagot se inscribe en el movimiento de reforma musical, estilística, étnica e instrumental de la capilla, proceso que refiere a las transformaciones radicales de Guadalajara a finales del periodo colonial; ciudad que se establecía prácticamente como la capital secundaria de Nueva España, indudablemente de menor valía que la ciudad de México, pero con la suficiencia para resultar atractiva para la insurgencia tras la batalla del Monte de las Cruces.

En conjunto, la aparición del fagot en las manos de los bajoneros de la catedral de Guadalajara en 1815 culmina el desarrollo particular del bajón en la catedral de Guadalajara,

fruto del sistema complejo determinado por las condiciones espaciales, sociales, religiosas, políticas y musicales que han sido exploradas a lo largo de este texto.

Conclusiones

Como se examinó a lo largo de la investigación, el desarrollo del bajón en la capilla de la catedral de Guadalajara entre 1721 y 1815 fue trazado por el acomodo de una constelación de factores condicionantes.

En primer término, aparecen las condiciones materiales, en este campo es observable que, el proceso estudiado fue posibilitado inicialmente por la existencia del espacio de la catedral como parte del asentamiento convertido en sede del obispado y capital del reino. A partir de esto, la actividad musical financiada por el aparato catedralicio remite a la recaudación de una provincia amplia, así como al sentido de legitimidad impregnado en la ciudad. Nueva Galicia era una provincia en desarrollo, pero que presentaba la posibilidad de cimentar en su capital un escenario sonoro privilegiado.

La recaudación de la iglesia de Nueva Galicia se nutría del comercio, de las minas y las planicies repartidas entre indígenas y esclavos, mientras que un margen importante de sus gastos decantaba en la catedral y sus múltiples actividades. La política de ostentación general de la catedral fue un impulso vital para la manutención de la actividad musical, en la que se involucra la contratación de bajoneros y la compra de bajones. En este panorama, el bajón se presenta como un instrumento ampliamente difundido y utilizado, pero complicado severamente por su condición material, especialmente en su construcción, lo que resultaba en una labor complicada y en ocasiones fallida, saliendo algunos “solo buenos para leña”. En el mismo sentido, aparecen los casos de bajoneros que no tocaban con instrumentos propios, si no con los de la catedral.

Por lo tanto, la capilla y el bajón de la catedral se presentan como un fenómeno que, dentro de Nueva Galicia, solo podía ocurrir en Guadalajara dada la posición privilegiada de esta, lo que la separaba de las posibilidades del resto de las parroquias neogallegas.

Además de su posición política y económica, la catedral se presenta como el escenario y espectro de resonancia físico, contenedor de elementos inmediatos que afectarían a la práctica, dentro de ella se colocaron los órganos, las sillas y atriles para la práctica, mientras que bajo de ella proliferaba el foco de infección provocado por las sepulturas. La materialidad de la catedral de Guadalajara termina por presentar el papel de este espacio no solo como parte del acomodo político y religioso de la provincia, si no como parte de la trama urbana

de Guadalajara, cuyas calles, servicios y casas acompañaron la vida de los bajoneros contratados por la catedral.

En el terreno religioso, así como se contemplaba en la hipótesis, aparece el marco general que determina el papel de la música en la liturgia católica como parte de un proceso de largo aliento. Sin embargo, aunque depende de una larga duración, el desarrollo particular del bajón en la catedral de Guadalajara responde mayoritariamente a la adaptación a las condiciones materiales, sociales y espaciales del entorno tapatío inmediato. Es decir, a lo largo del periodo de estudio es evidente como la conceptualización teológica resultó vital para el posicionamiento y manutención tanto de la música como del bajón en Guadalajara, pero, en términos prácticos, la actividad sonora termina por comprenderse a partir de su presentación con la feligresía y no solo con las conjeturas de la hegemonía eclesiástica.

Esta transgresión se desdobra en una nueva contradicción teórica, dado que si bien las renovaciones musicales abrevaban de cambios ocurridos en el terreno profano europeo (como la ópera o las primeras orquestas sinfónicas) o bien del novohispano (como con los sonos de la tierra), la incursión de estas sonoridades en la catedral estaban enfocadas en conservar el papel de la música como medio de persuasión religiosa y convencimiento estético, estrategia propia de la conceptualización del sentido sacro de la música.

Por otra parte, se desconoce hasta este punto el papel y las delimitantes que pudo tener el bajón en el ámbito profano, apareciendo como único demarcador la presencia de Francisco Javier, vecino de Guadalajara que parece contar con una formación de corte popular y que se dedicaba parcialmente al uso del bajoncillo. Por lo que, a falta de mayor información, puede considerarse al bajón como un instrumento sostenido en su gran mayoría por los escenarios religiosos.

De esta manera, se cuestiona la división clara entre la música sacra y profana del panorama novohispano, así como el sentido cosmológico y ritual en el que se justificaba la práctica musical, enfrentando a esta con el disfrute y el goce estético, lo que termina por dar sentido a la evolución estilística e instrumental de la capilla, llegando mucho más allá de los requerimientos litúrgicos, e incluso cuestionando las separaciones teológicas. Aunado a esto, se presenta el cambio en la concepción del músico de la catedral, pasando de un ministro exclusivo en la teoría a un ente cuya habilidad comenzaba a ser solicitada por los espacios profanos, apareciendo en Guadalajara y en otros puntos de los dominios hispanos la presencia o solicitud de músicos catedralicios en los coliseos o bien el actuar del músico como un

prestador de servicios de manera individual y no como un elemento adscrito a una sola agrupación.

Volviendo al eje de estudio, estas condiciones generales se aplicaron de manera particular al uso del bajón y a la vida de los bajoneros en función de las condiciones específicas del instrumento.

Si bien en la hipótesis se propuso que el proceso de enseñanza y autosuficiencia musical de la catedral fue demarcado por un corte étnico que provocaba el dominio mayoritario de instrumentistas y cantores de ascendencia hispana, este no resultó ser el caso del bajón. Si bien existen casos de bajoneros identificados como españoles, sobre todo durante las primeras décadas de estudio, el grueso de los individuos estudiados refiere a indios. Esta situación contrasta con las condiciones educativas de la catedral, las cuales privilegiaban la presencia de españoles y criollos, por lo que el bajón se presenta como un instrumento abiertamente desatendido en la educación catedralicia y ubicado en la capilla en manos de bajoneros indios provenientes de pueblos externos. Esta situación plantea una incógnita que no pudo ser resuelta: el por qué el bajón no estableció un proceso de enseñanza estable en la catedral.

Así mismo, la presencia de bajoneros indios en la catedral provoca una adaptación del concepto religioso del músico catedralicio ante los sistemas de segregación étnica; el bajonero de la catedral no solo debía desempeñarse como instrumentista, sino que, dada su presentación en el escenario sacro junto con el obispo, el clero y el resto de ministros hispanos, su vestimenta y etnia eran reguladas. Como demarcador de esto aparece el bajo salario con el que eran retribuidos los bajoneros indios hasta la segunda mitad del siglo XVIII. No es hasta las últimas décadas del periodo virreinal cuando, a la par de la solicitud de los músicos de la catedral para trabajar en el coliseo y el reporte de los primeros ministros que trabajan de manera independiente, cuando comenzó a abandonarse la segregación étnica como parte del modelo musical, apareciendo el primer bajonero indio que recibe un sueldo de primer bajón y algunos años después la apertura de la escoleta a cualquier tipo de etnias y calidades.

Depende, además, del paradigma musical tapatío, el cual fue definido entre la formación de músicos en la catedral y la llegada de elementos externos, provocando una colisión entre elementos de una tradición local y la vinculación con las tendencias fraguadas en otras geografías. Dentro de esta dialéctica, el bajón se vio favorecido por la prolongación

del bajo continuo a lo largo de todo el siglo XVIII, técnica que no generaba las mismas necesidades armónicas que incitan la conformación propiamente del estilo galante o bien del periodo clásico, lo que favoreció la composición desde el bajo y las líneas vocales, sin disponer de muchos elementos en el tejido armónico. De la misma manera, resalta la poca presencia que tienen las partituras vocales de tesituras graves, favoreciendo el esquema vocal de dos sopranos, alto y tenor (SSAT), mismo que demanda el desarrollo melódico de la línea del bajo a partir del uso de bajones. Igualmente, a la conservación del bajón coincide con la prolongación de un esquema instrumental conformado por dos violines, dos trompas y bajo.

De esta manera, aunque a finales del periodo virreinal el estilo musical cambie entre estrategias de amalgama que remiten a la adaptación de nuevas tendencias de la época y la conservación de la tradición instrumental y vocal, el uso del bajón se mantuvo. En este sentido, las condiciones musicales explican la demanda y necesidad de bajoneros dada la importancia de estos en el desarrollo musical, por lo que, aunque el bajón ya había sido abandonado en gran parte de Europa y declinaba en la ciudad de México, este no puede considerarse como un elemento obsoleto en el panorama tapatío. Por lo tanto, el desarrollo del bajón en la capilla es un ámbito específico de la catedral y, aunque parte del paradigma musical novohispano, no puede exponer un esquema general de este ámbito dentro del marco temporal estudiado.

Aunque con problemas, el bajón en Guadalajara aparece como uno de los instrumentos más utilizados en la catedral, el cual, si bien sufrió altos y bajos, no presenta un declive directo antes de la llegada del fagot. En realidad, se podría argumentar que el punto más bajo del instrumento se encuentra a mediados del siglo XVIII cuando este se encontraba sostenido por indios mal pagados y con un alto riesgo de mortandad, mientras que musicalmente estaba siendo desplazado por el contrabajo. Partiendo de esta comparativa, la aparición del fagot en 1815 no se presenta en el mejor momento del bajón, pero si en uno favorable, por lo que este cambio no ocurrió por el desuso del instrumento, si no que aparece mediante la importación de instrumentos e incitado por la música de la capilla, provocando una interrupción un tanto abrupta y no como un signo de decadencia del instrumento.

A su vez, la llegada del fagot es un factor que remite tanto a las condiciones musicales como a la configuración músico-geográfica y a la influencia de los músicos activos, convertidos en actores con agencia. En términos musicales, a la par del inicio del siglo XIX se incorpora la supresión del bajo cifrado, esta reforma implicó un desarrollo específico del

tejido armónico de la música, el cual fue formado por la escritura de varios instrumentos secundarios como violines, trompas, oboes, flautas y ahora fagotes, quienes, sobre el bajo general, se dedicaban a acompañar a las líneas vocales.

En conjunto, la conservación del bajón y la aparición del fagot ponen en juego las condiciones musicales, espaciales y materiales. Nuevamente retomando los planteamientos de la hipótesis, las condiciones espaciales son reconocidas por el papel de la catedral como espacio social sonoramente dimensionado, patrón que reúne músicos y que actúa como eje musical contenedor de diversas relaciones geográficas. Estas se concentran en dos espectros, por una parte, aparecen las relaciones con los poblados de indios inmediatos, quienes, si bien no influyen mucho en las características estilísticas de la música catedralicia, son utilizados como abasto de bajoneros, entre quienes se encuentran los primeros fagotistas de Guadalajara. Por otro lado, aparece el contacto con asentamientos más lejanos, como la ciudad de México, Morelia y Puebla. Además, es necesario decir que, si bien las influencias europeas están presentes en Guadalajara, no suelen presentarse de manera directa más allá de la importación de algunas partituras: la influencia europea aparece usualmente tras la adopción de esta en las ciudades novohispanas ya mencionadas, para después llegar a Guadalajara.

Así mismo, la llegada del fagot a Guadalajara no se entiende sin la presencia de ese instrumento en México y eventualmente en Morelia, de la misma manera, esta transición no podría ser dimensionada sin un agente instigador, el cual, en el caso tapatío, parece ser el maestro de capilla Vicente Ortiz de Zárate. Por lo tanto, refiere a una negociación musical entre la imitación de centros de influencia y la manutención de estructuras propias, ante esto, el panorama musical novohispano, lejos de presentarse como parte de un “mundo” en abierta comunicación y seguimiento inmediato, se manifiesta como un cúmulo de asentamientos, personas, condiciones económicas y dinámicas comerciales diversas y, por lo tanto, de músicas diferentes.

Volviendo con la incursión del fagot en Guadalajara, esta depende de una cadena de procesos interconectados: su creación en Europa a mediados del siglo XVII, la adopción del instrumento en las tendencias de la música italiana, la apertura de la península ibérica a las influencias italianas a inicios del siglo XVIII, la llegada del fagot a la catedral de México bajo la maestría de un napolitano a mediados del siglo XVIII, el enraizamiento del instrumento en la capital del virreinato y su aparición en Morelia, para que un par de músicos

radicados en Guadalajara propusieran música con “fabotis”, terminando con la adquisición de los primeros fagotes de la catedral de Guadalajara en 1815. Al describir este proceso de manera lineal, resulta evidente como esta forma parte de un proceso común, sin embargo, esto no termina por explicar el fenómeno.

Una de las condiciones que no había sido contemplada en la hipótesis o en las preguntas de investigación, tal vez por ser obviada en su momento, fue el marco temporal. Mas allá de presentar un flujo en el que se insertan los demarcadores y las vidas estudiadas, este representa el lienzo donde se encuadran (o estructuran si se quiere) el resto de condiciones antes mencionadas, las cuales terminan por generar una serie de consonancias con sentido espacial y temporal. Por ejemplo, aunque la vinculación entre la creación del fagot en Europa y su llegada a Guadalajara puede sintetizarse como se hizo en el párrafo superior, esto no explica porque la distancia entre la aparición del fagot en España y en Guadalajara tardó cerca de un siglo y no más o menos tiempo o porqué, si el fagot ya había llegado a la ciudad de México, este tardó más de medio siglo en llegar a Guadalajara.

A partir del plano temporal, es posible cuestionar el actuar del proceso lineal con tal de determinar el actuar de las estructuras materiales, religiosas, sociales y espaciales como medios que provocaron el uso del bajón entre 1721 y 1815, así como la llegada específica del fagot en 1815 bajo la maestría de Vicente Ortiz de Zarate. Ante esta síntesis, se considera que se alcanzó de buena manera el objetivo encaminado al análisis de los elementos constitutivos de las prácticas de producción musical como formadores de las condiciones de ejecución y su desborde en un panorama más amplio, vislumbrando, en este caso, la articulación del uso del bajón en la capilla de la catedral de Guadalajara entre 1721 y 1815.

Así mismo, se reconoce que la comprensión del fenómeno fue establecida desde su construcción en tres categorías de análisis, empezando por la construcción del espacio social, es decir, el conglomerado de condiciones del espacio físico, temporal y mental volcado en la acción humana, hasta la red dialéctica de negociación musical que se manifiesta en los archivos musicales y en la ubicación del bajón como parte de este, pasando especialmente por la dimensión dada al uso del bajón desde la exposición de su uso en las manos de una partida de bajoneros particulares.

Por lo tanto, se considera que, a pesar de la distancia temporal, la presente investigación cumplió, además, con el objetivo encaminado a conocer la asociación directa de los individuos implicados en la práctica musical, mientras que, en efecto, las trayectorias

e interconexiones de vida, los entornos de enseñanza, la posición social y la aplicación del sistema de castas fueron elementos significativos en la producción musical de la catedral, que permea desde la composición de las obras, la presencia o ausencia de instrumentos y la contratación de tales o cuales músicos.

De la misma manera, resulta reconocible como las actas de cabildo, las nóminas de pago, las partituras y demás géneros de registros documentales permitieron generar un acercamiento y una comprensión del panorama musical novohispano. Es decir, no solo de la ubicación de instrumentos, obras o compositores, si no de un sistema estructurado con cualidades religiosas, geográficas, étnicas, monetarias, sociales y por supuesto, musicales.

Sin embargo, es necesario reconocer que la investigación fue formada también por las limitaciones y los obstáculos que se enfrentaron, muchos de los cuales no lograron ser sorteados. Dentro de estas faltas presentes, resalta el carácter limitado de los documentos, ya sea por el corte altamente sintético de las actas de cabildo, la presencia mayoritaria de información administrativa, la poca existencia de testimonios de la liturgia de la catedral, la pérdida de partituras (sobre todo de inicios del siglo XVIII), la nula conservación de los instrumentos e incluso las reformas físicas de la catedral, espacio que fue reconfigurado a lo largo de los siglos XIX y XX, suprimiendo (entre otros elementos) el coro a la española, los órganos y una cantidad desconocida de esculturas, retablos y pinturas, los cuales pudieron (o no) contener imágenes de ángeles músicos en el siglo XVIII.

En el mismo sentido, para fortuna del producto final pero como problemática del proceso de investigación, es necesario decir que, la información aquí presentada no se recabó desde un solo género de documentos, si no que fue construida a partir de la superposición de testimonios parciales, los cuales, aunque fueron emitidos por distintos ramos de la misma institución catedralicia, no siempre presentaban información fácilmente coordinable. En este apartado resalta la delimitación de la condición étnica de los bajoneros, la cual casi siempre es omitida en las actas de cabildo, pero delatada en los libros del sagrario. De manera similar, en ocasiones las actas de cabildo presentan disparidades con respecto a otros documentos, por ejemplo, en las nóminas aparecen aumentos salariales, defunciones e incluso una contratación que no es mencionada en las actas, mientras que las complicaciones del ámbito musical tampoco son escasas, por no ir más lejos, puede plantearse la diferencia temporal entre las primeras partituras escritas para fagot y la llegada documentada de este instrumento.

El contacto entre los géneros documentales implicó el planteamiento de confusiones y contingencias, cuya resolución no siempre fue sencilla. Además, se presentan las complicaciones teóricas y definitorias provocadas por el contacto de disciplinas, ante lo cual, vale la pena rescatar la formulación de esta investigación sobre un fenómeno musical como un estudio de antropología histórica.

Comenzando con la posición del conocimiento musical involucrado en esta investigación, a diferencia de la musicología y etnomusicología (disciplinas que incorporan el análisis musical en la construcción del conocimiento) se considera que el conocimiento musical en este proceso fungió como una herramienta de recopilación de información, es decir, así como del conocimiento de un idioma local, la visión musical fue sumamente útil para el reconocimiento de las condiciones sonoras, la comprensión de las partituras, los conceptos encontrados en los registros, así como una herramienta de contextualización con respecto a las tendencias denunciadas en el panorama de la música de ascendencia europea, mas no como una herramienta de análisis. Sin embargo, como todo idioma, se reconoce que, aunque la comprensión del fenómeno fue trazada desde la antropología histórica, el eje musical indudablemente afectó en la comprensión teórica y práctica del caso estudiado.

Por lo tanto, así como ya se había mencionado con anterioridad, la presente investigación representa el estudio de un fenómeno con cualidades musicales desde la antropología histórica. En este sentido, el estudio priorizó el análisis del bajón en la catedral de Guadalajara, definido no solo por una trama musical, si no por un encuadre de corte social, por lo que se identifica como una expresión de la antropología de la música. Por su parte, la conceptualización del encuadre cultural ya no responde a una concepción de cultura como concepto de análisis, si no que retoma la propuesta de configuración cultural como campos de condiciones posibles, definidas por la lógica de interrelación de las partes ejercidas en un entramado simbólico.

Así mismo, si bien esta investigación representa un caso de antropología de la música, dadas las condiciones del caso de estudio y las herramientas utilizadas, resulta necesario agregarle la denominación histórica.

Como primer término, aparece el estudio de un fenómeno pasado y de una naturaleza esquiva, cuya comprensión fue posible a partir de la construcción desde distintos recursos documentales. Sin embargo, se reconoce que el estudio de un fenómeno histórico no termina por determinar que se trate de un ejercicio de antropología histórica. En cambio, se considera

que, a partir de las herramientas conceptuales y analíticas utilizadas este trabajo se encuadra como una antropología histórica de la música.

Más allá del bajón como eje de estudio, la investigación fue regulada por el eje temporal y espacial. El primer eje termina por generar un encuadre definido por la exploración de un fenómeno en una duración prolongada, este caso formalmente se trató de un marco temporal que abarca casi un siglo, aunque, como demuestra el texto, este marco se extiende tanto para los siglos anteriores que dan sentido a la práctica de la música en la religiosidad tapatía para el siglo XVIII. Mientras que, igualmente, las condiciones estudiadas también se extienden hacia los siglos posteriores, aunque estas ya no fueron consideradas en la redacción de la investigación.

Por lo tanto, se trata del estudio del bajón en cuanto miembro de una larga duración, condición entendida como una configuración reconocible por su prolongación temporal, pero sobre todo por su adaptación a entornos específicos y a su peso como formadora de condiciones de vida o en este caso, de templos, instrumentos, ministros y músicas.

Mientras el eje temporal se presenta como el organizador de las condiciones definitorias para el uso del bajón, estas no pudieron ser ejercidas (y en la investigación no hubieran sido localizadas) sin la presencia de un contenedor que permitiera la coexistencia y el arreglo de las configuraciones culturales. En esta investigación, resalta la conceptualización del espacio social como agente de dimensión sonora. Es decir, el bajón de la catedral fue definido por los flujos temporales, pero fue posibilitado por el espacio.

Así mismo, este espacio sonoramente dimensionado muestra el acomodo y coexistencia de varios centros musicales sincrónicos repartidos en distintas geografías, por lo que, la música y el uso dado al bajón en un momento dado parecen depender tanto de las acciones concretas como de un proceso temporal de amplias dimensiones, así como al contacto con la actividad musical de puntos externos.

Ante esta propuesta, se considera que la comprensión del espacio sonoro, las condiciones y el uso del bajón en la catedral de Guadalajara fueron posibles a partir del reconocimiento de un encuadre de estructuración espacial y temporal. Así mismo, se propone que, más allá de las especulaciones teóricas o trascendentales, la música y el bajón se vieron justificados y dimensionados por el ámbito social y, por ende, por una dimensión cotidiana.

Aunque verdaderamente el peso de la capilla de la catedral y su práctica polifónica se presenta a cuentagotas en el ciclo anual del mundo tapatío, esta es soportada por estructuras,

agencias y actores comunes en la catedral y en la trama diaria de la ciudad; los lienzos en los templos muestran día tras día el sentido de los ángeles con instrumentos, mientras que los cantores, niños de coro, instrumentistas y demás actores empleados por la catedral se presentan como vecinos de la ciudad, coexistiendo en sus calles, formando parte de las fiestas, epidemias y hambrunas, viviendo bajo la segregación económica y étnica mientras generaban relaciones de estima y colaboración en el entorno laboral, antes de compartir el suelo de sepultura.

Por lo tanto, más allá de la trascendencia cosmológica que se le pueda dar a la práctica sonora en el siglo XVIII (o en cualquier otro) así como la explicación desde la congruencia tímbrica, melódica, rítmica, armónica o contrapuntística, se propone que la música, como parte de la producción humana, habla del devenir de quienes la escuchan, el poder de los que la patrocinan, la dimensión del espacio en la que se crea y la vinculación de aquellos que tocan.

Una vez reconocido el carácter situado del devenir musical, resulta necesario indicar que la articulación del bajón realizada en esta investigación refiere al entorno tapatío, mas no necesariamente al panorama novohispano. Las consecuencias en el ámbito musical de las diferencias entre las provincias novohispanas es un fenómeno poco estudiado y verdaderamente conflictivo, ya que la catedral de Guadalajara lejos de formar parte meramente de un mundo novohispano, se inserta en un ordenamiento de regiones indudablemente vinculadas, pero dispares y, por lo tanto, exponentes de panoramas musicales particulares.

Será necesario prestar atención al desarrollo del campo de investigación de la música novohispana, esperando que esta pueda evadir las complicaciones del estudio focalizado en las catedrales centrales y agobiado por la falta de referencias completas en cada núcleo musical, provocando que (como reconociblemente se ha hecho en esta investigación) se recurra a referentes externos para completar los vacíos de información que generen los referentes locales.

Por lo tanto, vale la pena proponer un estudio específico ya sea desde el bajón o de otros instrumentos (incluso desde otros ejes) que permitan conocer la estructuración de los distintos centros de producción musical del virreinato, denotando su devenir específico. El bajón y el fagot novohispano ofrecen un eje bastante provechoso dada la irregularidad del traspase entre un instrumento y otro en cada capilla catedralicia. Hasta ahora solo se conocen

concretamente el caso de la ciudad de México y Guadalajara, mientras que el caso de la catedral de Morelia merece un estudio con profundidad que permita delimitar la llegada del instrumento. Al contrario, las manifestaciones de este proceso en el resto de las catedrales novohispanas permanecen desconocidas. Por no mencionar el campo de oportunidad que representan aquellos procesos que pueden ser definidos desde otros instrumentos musicales o ejes de estudio.

A lo largo de la investigación, se trató de demostrar que la música no solo es producto del que la escribe, tampoco enteramente es producto de los que la tocan, los que la financian o incluso de los escuchas, si no que depende de una configuración definida temporalmente y volcada en un espacio sonoramente dimensionado.

Ante esto, es necesario admitir que el enfoque particular presentado en esta investigación fue formulado desde un abierto sentido estructuralista, el cual ha buscado demostrar cómo, la actividad musical ha sido y es formada por un complejo sumamente amplio, definido por múltiples agencias y, sobre todo, por muchas personas involucradas. Esta dimensión posibilita una lectura de la historia de la música (especialmente la de ascendencia europea) no solo desde la medida explicativa de los compositores, resultando posible la comprensión desde la geografía, la religión, los conflictos étnicos, e incluso desde las contingencias sanitarias o bien, como se presentó en este caso, desde un instrumento.

En el presente caso, el planteamiento del estudio desde el bajón terminó por establecer una perspectiva unificadora que permitió ver al fenómeno desde las estructuras involucradas en el espectro específico del instrumento. Ante este panorama, se considera que la investigación logró dimensionar el valor de la catedral de Guadalajara como contenedor de obras, instrumentos e intérpretes que forman parte de la historia de la música en el territorio mexicano, entre los cuales aparece la presencia del bajón y la vida de los bajoneros.

Aunque a esta investigación le dio el tono el bajón, se invita a que esta sirva como comparativa para ejercer la construcción del conocimiento desde puntos alternativos, ya no como movimientos secundarios que refuercen la trama hegemónica de lo que es considerado como historia de la música, si no como ejes que, en su parcialidad como parte de un todo de gran amplitud, se presentan como elementos definatorios de conocimientos tan satisfactoriamente completos como llegan a ser las perspectivas normalizadas, proponiendo nuevas lecturas construidas desde la concepción de la música, sobre todo, como un fenómeno humano.

Archivos

Archivos documentales

AHAG. Archivo Histórico del Arzobispado de Guadalajara (Guadalajara, Jalisco, México).
Archivo Musical de la Catedral de Guadalajara (Guadalajara, Jalisco, México).

Repositorios digitales

FamilySearch. Organización sin ánimo de lucro. Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días.
Musicat. Actas de Cabildo. Base de datos de actas de cabildo y otros ramos. Seminario de música en la Nueva España y el México Independiente. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.
PARES. Portal de Archivos Españoles. Ministerio de Cultura. España.

Bibliografía

- Álvarez, M. (2009). Rumores de papel. Indicios y reconstrucciones de los instrumentos (y sus ministriles) en la Catedral Metropolitana de México (siglo XVI). *IV Coloquio Musicat, Harmonia Mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*. pp. 173- 190.
- Aspe, V. (2002). *Las aporías fundamentales del periodo novohispano*. México: CONACULTA.
- Becerra, C. (2013). Enseñanza y ejercicio de la música en la construcción del ritual sonoro en la catedral de Guadalajara. En A. Camacho (coord.) *Enseñanza y ejercicio de la música en México* (pp. 21-70). México: CIESAS.
- Boch, M. (2014). *Apología para la historia o el oficio de historiador*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Boecio. (2009). *Sobre el fundamento de la música*. España: Editorial Gredos.
- Bonds, M. (2014). *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*. Barcelona: Editorial Acanalado.
- Bourdieu, P. (2012). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Brading, D. (2015). *La Nueva España. Patria y religión*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Braudel F. (1970). *La historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cabrera, R. (2021). Presentación de la Licenciatura en Antropología Histórica. En J. Kuri, C. Millán, (coord.), *Avatares de la Antropología Histórica. XX años de reflexión* (pp. 21-24). Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Cabrera, R. Colín, F. Vásquez, S. (1998). Una propuesta alternativa para la enseñanza de la Antropología en la Universidad Veracruzana. En E. Cárdenas (coord.) *60 años de la ENAH*. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Calvo, T. (1992). *Poder, Religión y Sociedad en la Guadalajara del siglo XVII*. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos.
- Camacho, A. (2006). Del Te Deum a los sonecitos: la música en Guadalajara (1788-1850). *I coloquio Musicat. Música, catedral y sociedad*. pp. 55-66.
- Camacho, A. (2013). El arte de tocar y cantar ordenadamente. Enseñanza y profesionalización de la música en Jalisco. Siglo XIX. En A. Camacho (coord.) *Enseñanza y ejercicio de la música en México*.
- Carse, A. (2002). *Musical Wind Instruments*. New York: Dover Publications.
- Carvajal, G. (2013). *La capilla musical de la catedral de Guadalajara durante el siglo XVII y la presencia de músicos indios* (tesis para obtener el grado de licenciatura en historia), Universidad de Guadalajara.
- Carvajal, V. (2013). El Colegio de Infantes del Salvador y Santos Ángeles. Semillero de la tradición musical de la catedral de Valladolid de Michoacán. En A. Camacho (coord.) *Enseñanza y ejercicio de la música en México* (pp. 155-196). México: CIESAS.
- Claro, S. (1990). Música sacra (fuentes documentales). *Teología y Vida*. Vol. XXXI, pp. 27-45.
- Collingwood, R. (1952). *Idea de la Historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cornejo, J. (coord.). (1942). *Testimonios de Guadalajara*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Davies, D. (2012). Repertorio de Ignacio Jerusalem en la Catedral de Durango. En A. Martínez, S. Salgado (eds.) *Arte y Música de la Catedral de Durango: archivos y documentos* (pp.135-155). Durango: Centro para la Investigación de las Artes de Durango A.C.
- Dávila, I. (1963). *Apuntes para la historia de la iglesia de Guadalajara*. México: Editorial CVULTURA.
- de Laborde, J. (1780) *Essai Sur La Musique Ancienne Et Moderne*. Recuperado de: <https://digital.nls.uk/dcn23/9467/94671339.23.pdf>.
- Díez-Canedo, M. (2020) Dragones en los vientos novohispanos. Influencias de las prácticas instrumentales militares en los ámbitos teatral, civil y eclesiástico en la Nueva España: las marchas del siglo XVIII. En J. Marín, (ed.), *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- Dorta, E. (1948). La Catedral de Guadalajara. En *Cuarto centenario de la fundación del obispado de Guadalajara (179-190)*. Guadalajara: Artes Gráficas S. A.
- Duby, G. (1969). La historia cultural. En *Revue de l'enseignement supérieur*. número 44-45, pp. 449-455.
- Durán, C. (2009). Los órganos de Nazarre de la Catedral de Guadalajara, 1727-1730. *IV Coloquio Musicat, Harmonia Mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*. pp. 309-321.
- Durán C. (2013). La escoleta de música de la catedral de Guadalajara (1691-1750). En A. Camacho (coord.) *Enseñanza y ejercicio de la música en México* (pp. 127-154). México: CIESAS.
- Durán, C. (2014). *La escoleta y la capilla de música de la catedral de Guadalajara (1690-1750)*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Durán, C. (2016). El Colegio de Infantes de la catedral de Guadalajara: una fundación tardía. En R. Torres (coord.), *Música y catedral: nuevos enfoques, viejas temáticas* (pp. 93-122). México. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Durán, C. (2021). Ser músico y buen cristiano: la capilla de música de la catedral de Guadalajara (México), siglo XVIII. *Dieciocho*, anejo 7, pp. 81-105.
- Durkheim, E. (2017). *Las formas elementales de la vida religiosa*. México: Colofón S. A.
- D'Agostino, G. El pensamiento teórico musical. En U. Eco (coord.), *La Edad Media. IV. Exploraciones, comercio y utopías* (pp. 767-775). México: Fondo de Cultura Económica.
- Escandón, P. (2012). Santiago de Jalisco: tres crónicas trucas y dispersas. En J. Ortega, R. Carmelo (coords.) *Historiografía mexicana. Volumen II. La creación de una imagen propia. La tradición española. Tomo 2: Historiografía Eclesiástica* (pp. 923-972). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ezquerro, A. (2002). *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*. Barcelona; Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Ezquerro, A. (2004). *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (conciertos, versos y sonaras para chirimía, oboe, flauta y bajón -con violines y/u órgano- de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*. Barcelona; Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Florencia, F. (1706). *Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia*. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/origen-de-los-dos-celebres-santuarios-de-la-nueva-galicia-obispado-de-guadalajara-en-la-america-se-0/html/>
- Gatta, M. y otros (2012). Trayectorias históricas de la actividad musical de la catedral de Durango. En A. Martínez, S. Salgado (coord.), *Arte y Música de la Catedral de Durango: archivos y documentos* (83-130). Durango: Centro para la investigación de las artes de Durango.
- Giménez, O. (2015). *Presencia y Usos del bajón en Valencia durante los siglos XVI al XX y transferencia de sus funciones al fagot* (tesis doctoral), Universidad Politécnica de Valencia.
- Gómez, L. (2013). Un acercamiento a las capillas musicales en los pueblos indios del obispado de Puebla-Tlaxcala, siglos XVI-XVIII. En S. Navarrete (coord.) *Ritual sonoro en catedral y parroquias* (pp. 175-202). México: CIESAS.
- Gonzales, J. (2011). *La fuerza de la identidad. Religión popular, cultura y comunidad*. México: CONACULTA
- Gonzalvo, P. (Ed.). (2014). *Espacios en la historia. Invención y transformación de los espacios sociales*. México: El Colegio de México.
- Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Gutiérrez, A. (2012). La capilla de música de la catedral de Mérida (1639-1810). *Temas Antropológicos*, vol. 34, no. 2, pp. 77-100.
- Ibarra, C. (2006). Hacia una historia social de las catedrales. *I coloquio Musicat. Música, catedral y sociedad*. pp. 25-40.
- Jiménez, A. y otros (1995). *El crecimiento urbano de Guadalajara*. Zapopan: El Colegio de Jalisco.
- Koop, J. (2012). *The Bassoon*. New Haven: Yale University Press.
- Kuri, F. J. (2021). La construcción de la antropología histórica desde el espacio y la cultura. En J. Kuri, C. Millán, (coord.), *Avatares de la Antropología Histórica. XX años de reflexión* (pp. 45-72). Xalapa: Universidad Veracruzana.

- Lefebvre, H. (1974). La producción del espacio. *Papers: revista de sociología*. Núm. 3, pp. 219-229.
- Leichtentritt, H. (1978). *Música, historia e ideas*. La Habana: Editorial Arte y Literatura Ciudad de La Habana.
- López, E. (1971). Compendio de los libros de actas del venerable Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Guadalajara. Libros del I al 26 de enero de 1552 a diciembre de 1900. *Boletín del instituto de Investigaciones Bibliográficas*. núm. junio de 1971, pp. 119-361.
- Loreto, R. (2014). Campanas, esquilones y esquilitas. El espacio y el orden de la sonoridad conventual en la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII. En P. Gonzalvo (ed.) *Espacios en la historia. Invención y transformación de los espacios sociales*. México: El Colegio de México.
- Marín, J. (2010). Música local e internacional en una catedral novohispana de provincias: Valladolid de Michoacán (XVII-XVIII). En J. Alfaro, R. Torres (coord.) *Música y Catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas* (pp. 87-105). México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Maquívar, M. (2012). Imágenes de persuasión: La iconografía de catequesis en la Nueva España. En J. Gonzales (coord.) *Mentalidades, economía y región en la historia de México, siglos XVI al XIX. Homenaje a Sergio Ortega Noriega* (pp. 129-158). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Méndez, A. (Ed.). (1994). *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz: tomo II. Villancicos y letras sacras*. México: Fondo de Cultura Económica
- Moya, L. (2013). Los privilegios mortis de los maestros de capilla, cantores y ministriles de la parroquia de Jalatlaco (1620-1729). En S. Navarrete (coord.) *Ritual sonoro en catedral y parroquias* (pp. 231-248). México: CIESAS.
- Navarrete, S. (2013). Comunidad y ciudadanía: La transición de capillas de viento a cuerpos filarmónicos durante el siglo XIX en Oaxaca. En S. Navarrete (coord.) *Ritual sonoro en catedral y parroquias* (pp. 301-334). México: CIESAS.
- Nieves, A. (2013). Diálogos entre la Catedral y el salón. En L. Turrent (coord.) *Autoridad, solemnidad y actores musicales en la Catedral de México (1692-1860)* (pp. 241-262). México: CIESAS.
- O'Gorman, E. (2007). Consideraciones sobre la verdad en historia. En A. Matute (coord.), *Ensayos de Filosofía de la Historia* (13-20). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Olley, N. (28 de febrero de 2016). *Towards a Global History of Music? Postcolonial Studies and Historical Musicology*. Ethnomusicology review. <https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/content/towards-global-history-music-postcolonial-studies-and-historical-musicology>
- Olmos, M. (2017). El paisaje sonoro y la música migrante como patrimonio inmaterial de la frontera México-Estados Unidos. *V Encuentro mil formas de mirar y hacer. Artes, migraciones y transculturalidad* (pp. 113-127). Sevilla: Dirección General de Universidades de la Consejería de Economía y Conocimiento de la Junta de Andalucía.
- Olveda, J. (2000). *Guadalajara. Abasto, religión y empresarios*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, A. C.
- Orendain, L. (1960). Libros corales en la catedral de Guadalajara. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*. 8 (29), pp. 37-46.
- Pahissa, J. (1945). *Espíritu y cuerpo de la música*. Buenos Aires: Librería Hachette S. A.
- Pareyón, G. (1997). La música de la catedral de Guadalajara. *Heterofonía: revista de investigación musical*. n. 116-117, pp. 99-124.
- Pérez, B. (2013). La música en la devoción a la Virgen de Guadalupe en la Nueva España. En A. Tello (coord.) *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España* (pp. 69-94). México: CIESAS.
- Ramírez, A. (2006). Arte, liturgia y catequesis en los libros de coro de la catedral de Guadalajara. *I coloquio Musicat. Música, catedral y sociedad*. pp. 256-266.
- Ramírez, R. & López, L. (2015). *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Reynoso, C. (2006). *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización* (vol. 1). Buenos Aires: editorial sb.
- Rincón, J. (2018). El verso instrumental entre la Nueva España y el México Independiente. *Anuario Musical*, no. 73, pp. 201-214.
- Rodríguez, R. (2017). El bajón en la Nueva España: Estudio organológico desde la perspectiva de la iconografía musical. *Cuadernos de Iconografía musical*. Vol. IV, núm. 2, pp.
- Rodys, R. (2013). Capilla musical de la catedral de Oaxaca (siglos XVI al XIX). En S. Navarrete (coord.) *Ritual sonoro en catedral y parroquias* (pp. 75-132). México: CIESAS.
- Rodys, R. (2016). Enseñanza musical y educación en las parroquias indígenas en Oaxaca (siglos XVI-XIX). En R. Torres (coord.), *Música y catedral: nuevos enfoques, viejas temáticas* (pp. 173-190). México. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Roubina, E. (1999). Los instrumentos de arco en la Nueva España. México: CONACULTA.
- Roubina, E. (2016) El Tololoche en las artes de México o la virtud de llamar a las cosas por su nombre. *Cuadernos de Iconografía Musical*, Vol. III, Núm. 2, pp. 104-128.

- Saldívar, G. (1934). *Historia de la Música en México (Épocas precortesiana y colonial)*. México: SEP. Publicaciones del departamento de Bellas Artes.
- Sandoval, S. (2013). Sociedad y vida musical en la Nueva España y en la Intendencia de Guadalajara. *Vínculos. Sociología, análisis y opinión*. Núm. 4, pp. 99-119.
- Santos, A. (2004). La invasión de la música popular en los espacios religiosos. El caso de los sones de la tierra. En A. Mayer, E. de la Torre, (eds.) *Religión, poder y autoridad en la Nueva España* (pp. 241-260). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Serrano, F. (2005). Los Maitines a Nuestra Señora María de Guadalupe de Francisco Delgado: datos en torno a su interpretación. En L. Villar-Payá y R. Miranda (eds.) *Discanto: ensayos de investigación musical*, Tomo. I (pp. 51-64). Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Silbermann, A. (1961). *Estructura social de la música*. Madrid: Taurus.
- Solares, B. (2018). *Gilbert Durand, escritos musicales. La estructura musical de lo imaginario*. México: Anthropos.
- Stanford, T. (2012). Reyes Habsburgos y Borbones y la música de México. *Música oral del sur*, no 9, pp. 154-160.
- Tello, A. (2013). La música en los centro parroquiales. En S. Navarrete (coord.) *Ritual sonoro en catedral y parroquias* (pp. 133-174). México: CIESAS.
- Torrente, A. (2006). *The sacred villancico in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral* (tesis doctoral), Cambridge St. Catherine's College.
- Torres, R. (2016). Presentación. En R. Torres (coord.), *Música y catedral: nuevos enfoques, viejas temáticas* (pp. 7-16). México. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Torres, R. (2016). La vida extramuros. El caso de José Antonio Agapito Portillo. En R. Torres (coord.), *Música y catedral: nuevos enfoques, viejas temáticas* (pp. 45-64). México. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Tovar, G. (2004). Noticias acerca del retablo mayor y la sillería de coro de la catedral de Guadalajara: Francisco de la Gándara Hermosa en 1619. *Boletín de Monumentos Históricos*, no. 1, pp. 7-15. Recuperado de: <https://www.mEDIATECA.INAH.GOB.MX/REPOSITORIO/ISLANDORA/OBJECT/ARTICULO%3A9933>.
- Turrent, L. (1993). *La conquista musical de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Turrent, L. (2013). *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana de México (1790-1810)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Viqueira, J. (1995). *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social de México durante el Siglo de las Luces*. México: Fondo de Cultura Económica.
- von Wobeser, & G. Villavicencio, A. (2011). La música celestial en el imaginario novohispano. *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos*, n. 78, pp. 73-84.
- Woods, K. (2012). *The bassoon in Mexico: An Overview of the History and Current State of Bassoon Music in Mexico*. Londres: LAP LAMBERT Academic Publishing.
- Zendejas, S. (2008). Por una etnografía histórica: desafíos metodológicos de una etnografía sobre procesos históricos de formación de sujetos y espacios sociales. En F. Gómez (ed.), *Sendas en la globalización. Comprensiones etnográficas sobre poderes y desigualdades* (pp. 113-148). Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

“Lis de Veracruz: Arte, Ciencia, Luz”

www.uv.mx