

El bajón en la catedral de Guadalajara: castas, religión y música

The dulcian in the Guadalajara Cathedral: castes, religion and music

O dulciano na catedral de Guadalajara: castas, religião e música

Martín Orlando Domínguez-Rascón¹

¹ Licenciado en Antropología Histórica por la Universidad Veracruzana. Estudiante de la licenciatura en Música con énfasis en interpretación, Universidad Veracruzana. **Código ORCID:** 0009-0006-7644-2720. **Correo electrónico:** orlando.dgra@gmail.com

Fecha de recepción: 25 de febrero de 2024

Fecha de aceptación: 6 de abril de 2024



Referencia bibliográfica para citar este artículo: Domínguez-Rascón, Martín Orlando. «El bajón en la catedral de Guadalajara: castas, religión y música». *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 29.2 (2024): pp.47-80. DOI: <https://doi.org/10.18273/revanu.v29n2-2024003>

Resumen

El presente artículo ofrece un análisis sobre el uso del bajón en la música religiosa de la catedral de Guadalajara (México) a lo largo del siglo XVIII e inicios del XIX, los segmentos aquí mostrados proponen una reconstrucción del panorama social del instrumento y de sus músicos que trabajaron en la capilla musical de Guadalajara a partir de su construcción musical, histórica y espacial. Las categorías abordadas tienen el fin de mostrar la articulación del bajón con las condiciones sociales, musicales, geográficas, religiosas, étnicas (castas) e incluso sanitarias. Como resultado de este análisis conjunto, se visibiliza la acción coordinada que permitió el uso de este instrumento como parte de la práctica musical sacra de la catedral hasta la segunda década del siglo XIX.

Palabras clave

Tesaurus: música religiosa, catedral.

Autor: bajón, capilla musical, castas.

Abstract

This article offers an analysis of the use of the dulcian in the religious music of the Guadalajara Cathedral (Mexico) throughout the 18th and early 19th centuries. The segments proposed show a reconstruction of the social view of the instrument and its musicians in the Musical chapel of Guadalajara according to the musical, historical and spatial construction. The categories addressed are intended to explain the articulation of the social situation and the musical, geographical, religious, ethnic (castes) and even health conditions. As a result of this joint analysis, the coordinated action that allowed the use of this instrument as part of the sacred musical practice of the cathedral until the second decade of the 19th century became visible.

Keywords

Thesaurus: religious music, cathedral.

Author: dulcian, musical chapel, castes.

Resumo

O Presente artigo oferece uma análise sobre o uso do dulciano na música religiosa da Catedral de Guadalajara (México) durante o século XVIII e início do XIX. Os fragmentos aqui mostrados propõem uma reconstrução do panorama social do instrumento e dos músicos que trabalharam na capela musical de Guadalajara a partir de sua construção musical, histórica e espacial. As categorias abordadas têm a finalidade de mostrar a articulação do dulciano com as condições sociais, musicais, geográficas, religiosas, étnicas (castas) e inclusive sanitárias. Como resultado desta análise conjunta, se torna visível a ação coordenada que permitiu o uso deste instrumento como parte da prática musical sacra da Catedral até a segunda década do século XIX.

Palavras-chave

Tesaurus: música religiosa, catedral.

Autor: dulciano, capela musical, castas.

La investigación presentada es resultado de la tesis «Deles tono el bajón. Espacio y condiciones en el uso del bajón en la catedral de Guadalajara (1721-1815)», la cual fue presentada para obtener el grado de licenciatura en Antropología Histórica de la Universidad Veracruzana en junio de 2023. Una copia de esta tesis se encuentra disponible para consulta en el repositorio de la Universidad Veracruzana. Así mismo, el extenso de la tesis es partícipe del certamen de los premios del Instituto Nacional de Antropología e Historia (México) 2024. En caso de ser favorecida por la decisión del jurado, esta será publicada en formato digital por dicho instituto.

1. Introducción

Conocido bajo los términos *fagott*, *dulcian*, *curtal*, *basson* o *bajón*, este instrumento musical puede ser presentado como un aerófono perteneciente a la familia de las dobles cañas.¹ 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 puede unirse 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 instrumento usualmente está provisto con ocho perforaciones y dos llaves² sobre las que se colocan los dedos del ejecutante.

Si bien el origen preciso del instrumento aún es discutido, es posible ubicar su creación en el continente europeo (probablemente en la actual Italia) durante las primeras décadas del siglo XVI.³ Así pues, la aparición del bajón es contemporánea con los inicios de la conquista europea de los territorios americanos, así como con la fundación de la ciudad de Guadalajara. El bajón llegó a formar una familia entera de instrumentos a partir de la variación de su tamaño (soprano, alto, tenor y bajo), 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.

2. Asentamiento del bajón en Guadalajara

El eje fundamental que propiciaría la llegada del bajón a Guadalajara, así como su incorporación en este poblado (y en el resto de los dominios hispanos) es el panorama religioso. Desde finales de la Edad Media, la presencia de la música como parte del ritual católico se consolidó como un elemento aceptado e incluso requerido para la liturgia. Para el siglo XVI, a la par de la conquista musical de los territorios americanos, se establecieron los primeros entornos de educación musical dedicados a la formación de la nobleza indígena, como la escuela creada por Pedro de Gante en Tlatelolco o el colegio de San Martín de Tepotzotlán.⁴ De esta manera, tras la paulatina conquista y evangelización de las regiones americanas, el periodo novohispano se consolida ante una práctica musical sacra ya consagrada en el cosmos católico.

¹ Se denomina a esta familia a partir de la caña doble que es utilizada para la creación de vibraciones. Estos artefactos son construidos con dos piezas (comúnmente de madera) que vibran una contra la otra gracias al actuar de los labios y demás movimientos respiratorios del ejecutante.

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.

³ Kopp, James. *The Bassoon*. (New Haven: Yale University Press, 2012).

⁴ Maquivar, María del Consuelo. «Imágenes de persuasión: La iconografía de catequesis en la Nueva España», en González, Jorge (coord.), *Mentalidades, economía y religión en la historia de México, siglos XVI al XIX. Homenaje a Sergio Ortega Noriega* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012), pp. 129-158.

Además de la reforma y adaptación cultural de los pueblos conquistados, el ejercicio de la práctica musical fue acompasado con la implantación de un discurso musical de naturaleza religiosa, fundamentado en la trama simbólica del neoplatonismo.⁵ Según esta rama teológica, se concibe la existencia de un carácter musical de la divinidad cristiana, gracias a la cual esta había sido capaz de armonizar su creación mediante instrumentos precisos y concordantes. Por lo tanto, mientras la música con sentido mítico remitía a una cosmovisión del mundo, la práctica sonora constituyó una representación de nivel simbólico y de carácter ritual.

Dentro de esta conceptualización, la práctica musical era postulada como un medio de armonización de la humanidad cuya naturaleza se encontraba «desafinada», por lo que la afectación de esta desde la práctica sonora buscaba afectar el estado de la llamada «música humana», es decir, provocar la fe de los pobladores a partir del estímulo sensitivo y el sentido trascendental dado a este.⁶ Es posible detectar esta conjugación en Guadalajara desde el momento de la conquista y colonización de la región tapatía, por ejemplo, inmediatamente después de sobrevivir el ataque indígena sobre el penúltimo asentamiento de Guadalajara en 1535. El acontecimiento fue interpretado como una intervención divina «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»,⁷ 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».⁸

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 llano⁹ y una capilla musical,¹⁰ bajo la sabia mano de un maestro de capilla, integrada por

⁵ Von Wobeser, Gisela y Villavicencio, Abraham. «La música celestial en el imaginario novohispano», en *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos*, núm. 78, pp. 73-84.

⁶ D'Agostino, Gianluca. «El pensamiento teórico musical», en Eco, Umberto (coord.), *La Edad Media. IV. Exploraciones, comercio y utopías* (México: Fondo de Cultura Económica, 2019), pp. 767-775.

⁷ Cornejo, José (coord.). *Testimonios de Guadalajara* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1942), p. 17.

⁸ Cornejo, *Testimonios de Guadalajara...*, p. 17.

⁹ La actividad musical de la liturgia católica se dividía en dos categorías, una de ellas (y la que representaba gran parte de la liturgia) dependía de entonaciones monódicas, cantos atribuidos a un dictado divino escrito por San Gregorio y que conformaban un corpus común para todo el catolicismo. Esta práctica en ocasiones es referida como «canto llano», dada la estructura monofónica de los cantos.

¹⁰ El término «capilla musical» refiere a una la agrupación musical de corte sacro dedicada a la práctica de música polifónica.

seises,¹¹ cantores de voz oscura, ministriles,¹² y organistas».¹³ Durante la segunda mitad del siglo XVI aparecen los registros de algunos cantores e instrumentistas contratados en Guadalajara, así como la compra de los primeros órganos por una catedral incipiente, limitada por sus pocas posibilidades económicas.

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».¹⁴

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. Por otra parte, denuncia la insuficiencia o bien inexistencia de los músicos indígenas 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 las primeras décadas de la catedral tapatía.

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.¹⁵ La aparición del bajón en la catedral de Guadalajara durante la segunda mitad del siglo XVI puede ser calificada como temprana en el contexto hispano. Por ejemplo, en la catedral de México el bajón parece haber llegado para 1588,¹⁶ 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.¹⁷ Esto implica que la aparición del bajón en el territorio mexicano no solo es bastante cercana a las primeras

¹¹ Los «seises», también referidos como monacillos o niños de coro, eran infantes de voz blanca que cubrían las líneas agudas de la práctica polifónica, dado el veto de las mujeres en la práctica religiosa de las catedrales, usualmente una capilla musical contaba con seis niños de coro (de ahí el término seises) aunque en el caso de la catedral de Guadalajara, a finales del siglo XVIII, este número fue elevado a ocho.

¹² Aunque en la actualidad utilizamos el término «musicos» para referirnos a cualquier persona dedicada a la práctica musical, en esta época el término «ministril» refiere a los ejecutantes de instrumentos musicales lo cual implicaba el conocimiento de una técnica instrumental, más no del dominio teórico y teológico de la música.

¹³ Tello, Aurelio. «La música en los centros parroquiales», en Navarrete, Sergio (coord.) *Ritual sonoro en catedral y parroquias* (México: CIESAS, 2013), p. 135.

¹⁴ Carvajal, Grecia. *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, 2013, p. 74.

¹⁵ Carvajal, *La capilla musical...*, p. 85.

¹⁶ Kopp, James. *The Bassoon* (New Haven: Yale University Press, 2012), p. 18.

¹⁷ Rodríguez, Ricardo. «El bajón en la Nueva España: Estudio organológico desde la perspectiva de la iconografía musical», en *Cuadernos de Iconografía musical*, vol. IV, núm. 2, México, UNAM, 2017, p. 63.

referencias europeas, sino que, incluso, se posiciona como unas de las noticias más antiguas del uso del bajón en los dominios hispanos.

En el panorama ibérico, la indicación más antigua (y un tanto aislada) referente al uso del bajón fue citada por B. Kenyon, quien indica el uso de bajones en la catedral de Pamplona para 1530.¹⁸ Ya para mediados del siglo XVI, aparece el avance exponencial del instrumento, iniciando con la compra de un par de instrumentos por María de Austria para ser utilizados en Tordesillas en 1556, tras de este aparece su uso en Palencia a partir de 1560, Madrid en 1562, El Escorial en 1563, Valencia en 1564 y Ávila hacia 1565.¹⁹

Así como ocurrió en las proximidades 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. La rapidez de la aparición del bajón en la catedral de México cobra sentido ante la conquista musical, proceso que, partiendo de un ideal de enculturación, dio pie al establecimiento de prácticas (cuestionables desde una postura canónica), cuyos resultados persuasivos fueron fecundos entre los recién convertidos.²⁰ Mientras la aparición de nuevos instrumentos en la península Ibérica se enfrentó a un panorama sacro ya tipificado, los nuevos templos novohispanos daban marco a una práctica musical cuyas definiciones aún se esbozaban (y cuyos excesos bien fueron notados por las autoridades eclesiásticas),²¹ panorama favorable para la difusión del bajón novohispano, cuya rapidez lo posiciona a la par de su conspiración en la península Ibérica.

La aparición del bajón en la catedral de Guadalajara se inscribe en un uso privilegiado puesto que se trata de uno de los primeros instrumentos adquiridos por la catedral (antecedido por el órgano 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».²² 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 1596.²³

¹⁸ Giménez, Ovidio. 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, 2015, p. 44.

¹⁹ Kopp, James. *The Bassoon* (New Haven: Yale University Press, 2012), p. 18.

²⁰ Referencia actores del ritual.

²¹ Kopp, *The Bassoon...*, p. 18.

²² Cornejo, José (coord.). *Testimonios de Guadalajara* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1942), p. 41.

²³ López, Eucario. «Compendio de los libros de actas del venerable Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Guadalajara». Libros del 1 al 26 de enero de 1552 a diciembre de 1900. *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, junio de 1971, pp. 119-361.

A lo largo de su trayectoria, la capilla musical de Guadalajara se nutrió en gran medida de los músicos formados en los pueblos de indios cercanos a Guadalajara. Para finales del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII se registran las contrataciones de niños y adultos provenientes de Huentitán, Tlajomulco, San Juan (de los Lagos), San Pedro (Tlaquepaque) y especialmente de Mexicaltzingo y 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».²⁴

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. Durante la segunda mitad del siglo, el arsenal instrumental de la catedral comenzó a expandirse, presentándose los primeros registros del uso de un bajoncillo.²⁵

Con el paso de los años la catedral fue reforzada con nuevos instrumentos y 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 órgano²⁶ y a la música y capilla de ella».²⁷ Ya para 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 operaba junto con una extensa plantilla de personal musical.²⁸

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».²⁹

²⁴ Calvo, Thomas. *Poder, Religión y Sociedad en la Guadalajara del siglo XVII* (México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1992), p. 134.

²⁵ Término que refiere a una gama de instrumentos de tesituras 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.

²⁶ «Canto de órgano» se utiliza como sinónimo de canto polifónico.

²⁷ Cornejo, José (coord.). *Testimonios de Guadalajara* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1942), p. 64.

²⁸ Duran, Cristóbal. *La escoleta y la capilla de música de la catedral de Guadalajara (1690-1750)* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2014).

²⁹ Durán, *La escoleta y la capilla de música...*, p. 143.

Este es el panorama que abre la situación de la capilla de la catedral en el siglo XVIII. Aunque establecida y bien posicionada, la música de la catedral de Guadalajara vivió épocas de mayor o menor estabilidad. A pesar de esto, conservó el uso del bajón hasta ya entrado el siglo XIX, cuando este instrumento fue relegado tras la adquisición de los primeros fagotes de la catedral.³⁰

3. Configuración religiosa y musical del bajón

Dentro del pensamiento religioso de la época, los instrumentos musicales eran separados cualitativamente por su «naturaleza», es decir, por sus medios de uso. Por ejemplo, el órgano era considerado el instrumento más «elevado» ya que, así como la voz humana (el «instrumento» de creación divina) el órgano dependía del flujo de aire, el cual además nunca entraba en contacto directo con las manos del instrumentista. De manera similar, el bajón es un instrumento de viento, aunque este producía un sonido menos «puro» dado el contacto del aire con los dedos del instrumentista a través de las aberturas.

Esta concepción, aunada con las posibilidades sonoras del bajón, posicionaron de buena manera a este instrumento dentro del contexto sacro, ganando privilegios de los cuales eran excluidos el resto de los instrumentos. Por ejemplo, parece que el bajón formó parte de la entonación del canto llano dentro de la catedral de Guadalajara, condición inusual dado que, en geografías europeas (con excepción de las prácticas ibéricas), esta tarea era destinada 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»,³¹ 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 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 () 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.³²

³⁰ «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 primera clase y suplican que por habérseles aumentado el trabajo se sirva este venerable cabildo de aumentarles el sueldo según tenga por conveniente». 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.

³¹ Carvajal, Grecia. *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, 2013, p. 121.

³² Kopp, James. *The Bassoon* (New Haven: Yale University Press, 2012), p. 16-17.

En la Nueva España, existen otras alusiones al uso del bajón como único acompañante de entonaciones presumiblemente monofónicas. 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».³³

Dentro de la lista de consideraciones especiales, el bajón era el único instrumento permitido para acompañar el canto en cuaresma y adviento «ya que, por razones litúrgicas los demás debían callar».³⁴ 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 *Chistus 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».³⁵ El jueves y viernes de 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*».³⁶

Dentro de los parámetros musicales, el rango del bajón terminaba por reforzar el registro bajo, el cual muchas veces flaqueaba en el apartado vocal. A diferencia del esquema utilizado en gran parte de la música coral europea del siglo XVIII, conformada por soprano, alto, tenor y bajo (SATB), la práctica musical de la catedral de Guadalajara privilegió un acomodo vocal común en los territorios hispanos conformado por dos tiples (soprano), alto y tenor (SSAT). 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 línea (carente de texto cuando se incluye como parte de algún coro) dependía de la ejecución instrumental, la cual recaía principalmente en los bajoneros.

La escritura de partituras de bajo aparentemente vocales que carecen de texto es un factor común en la música hispana de los siglos XVII y XVIII. Ejemplo de esto es la obra de 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

³³ Loreto, Rosalva. «Campanas, esquilonos y esquilitas. El espacio y el orden de la sonoridad conventual en la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII», en Gonzalvo, Pilar (ed.), *Espacios en la historia. Invención y transformación de los espacios sociales* (México: El Colegio de México, 2014) p. 84.

³⁴ Durán, Cristóbal. *La escoleta y la capilla de música de la catedral de Guadalajara (1691-1750)* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2014), p. 147.

³⁵ Loreto, Rosalva. «Campanas, esquilonos y esquilitas. El espacio y el orden de la sonoridad conventual en la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII», En Gonzalvo, Pilar (ed.), *Espacios en la historia. Invención y transformación de los espacios sociales* (México: El Colegio de México, 2014) p. 87-88.

³⁶ Loreto, «Campanas, esquilonos y esquilitas...», p. 89.

y en la catedral de Ávila». ³⁷ En el ámbito novohispano el esquema SSAT reaparece por lo menos de manera constante en la obra de diversos autores de finales del siglo XVII y durante la primera mitad del siglo XVIII, especialmente en las composiciones de Manuel de Zumaya ³⁸ y bien puede corresponder con las obras manuscritas de otros compositores novohispanos, cuya música hoy publicada bien pudo incorporar la letra en las líneas de bajo por impulso del editor.

4. Panorama musical de la catedral de Guadalajara

A grandes rasgos, el periodo en el que la corona española era sostenida por la casa de los Austrias corresponde con una etapa en la que la música del imperio español «cerró filas» musicalmente hablando. ³⁹ Especialmente durante el siglo XVII, la península Ibérica mantuvo un modelo musical diferenciado del resto de Europa. Sin embargo, la llegada del siglo XVIII en los dominios hispánicos fue acompañada por el cambio de la casa monárquica, pasando de los Austrias a la dinastía Borbónica. La transición, así como la implantación del nuevo estilo monárquico, provocó una serie de replanteamientos que afectaron directamente a la práctica musical. 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 italianas ⁴⁰ que afectaron directamente al panorama musical de Guadalajara.

Los testimonios que dan fe de la práctica musical de Guadalajara a inicios del siglo XVIII hacen alusión a la práctica de música polifónica y a la aparición de músicos capacitados para la ejecución de varios instrumentos, lo cual refiere al estilo *concertato* ⁴¹ y, por lo tanto, a la música barroca, que para mediados de siglo sería influenciada por las tendencias italianas. Otra característica de este estilo es el uso del bajo continuo y cifrado, estructura esencial que consiste en un sistema de abreviaturas armónicas que se fundamenta en la escritura de una partitura de bajo que sostiene el desarrollo de toda la obra: «El nuevo basso continuo, sin embargo, introduce un elemento de capa de ladrillos, unos cimientos que sostenían las partes vocales, temáticamente independientes del bajo. [...] Es aquí donde la tendencia

³⁷ Kopp, James. *The Bassoon* (New Haven: Yale University Press, 2012), p. 17.

³⁸ Pérez, Barbara. «La música en la devoción a la Virgen de Guadalupe en la Nueva España», en Tello, Aurelio (coord.) *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España* (México: CIESAS, 2013), p. 91.

³⁹ Torrente, Alvaro. *The sacred villancico in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral*, (tesis doctoral), Cambridge St. Catherine's College, 2006.

⁴⁰ Aunque 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.

⁴¹ El estilo *concertato* refiere a una técnica que promueve la construcción de texturas variadas a partir del 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 (*tutti*). En términos prácticos, esto implica que, aunque en una partitura solo contara con partes vocales, estas bien pudieron ser remplazadas o reforzadas («dobladadas») por instrumentos del mismo alcance sonoro (tesitura) como pudieron ser bajoncillos, chirimías, oboes, violines y clarines.

barroca encontró grandes oportunidades hacia el brillante despliegue y el profundo trabajo ornamental». ⁴²

Esta línea de bajo se desarrollaba con dos tipos de instrumentos, por un lado, con una sección que tocara la línea melódica escrita en la parte de bajo, según los registros tapatíos aparece el uso mesurado del violón y por supuesto, el extendido uso de bajones. Por otra parte, el desarrollo implicaba la presencia de una sección «armónica», la cual se dedicaba a interpretar las cifras, en el caso de la catedral de Guadalajara se encuentran las arpas, los órganos pequeños que se ubicaban arriba de la sillería del coro a inicios del siglo XVIII y que eventualmente fueron desplazados por dos órganos de grandes proporciones construidos por José Nasarre entre 1726 y 1730, así como el clave. ⁴³

Por otra parte, los registros de la catedral de Guadalajara mencionan la contratación de varios músicos multiinstrumentistas, lo que resultó en una proliferación de instrumentos, cúmulo que no logra desplazar el uso del bajón como el encargado melódico principal del bajo continuo. Aunque se menciona el uso del violón, la catedral usualmente solo conservaba a un violonero contratado, a diferencia del bajón que podía acumular hasta cuatro instrumentistas. ⁴⁴ Además, los ministros encargados del violón usualmente no se dedicaban completamente a este instrumento, por ejemplo, en 1726 José Zamora tocaba violón, arpa y órgano, ⁴⁵ mientras que en 1738 el encargado de tocar el violón era Antonio Félix, ⁴⁶ quien prioritariamente era el primer bajonero.

El uso de un instrumento melódico o armónico del bajo continuo implicaba el conocimiento de una técnica instrumental que variaba según el instrumento, pero coincidía en 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 multiinstrumentistas 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, puesto que la existencia de esta disposición aumentaba las posibilidades sonoras de la capilla.

Existen múltiples ejemplos de esta práctica, como la obligación del violonero José Pamplona para que aprendiera órgano ⁴⁷ y del arpista José Canal para aprender

⁴² Leichtentritt, Hugo. *Música, historia e ideas* (La Habana: Editorial Arte y Literatura Ciudad de La Habana, 1978), p. 163.

⁴³ ACMG. Actas de cabildo, 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.

⁴⁴ AHAG. Sección Gobierno, Serie Parroquias Catedral, años 1777-1813, caja no 5, Libramientos de pago, sin folio.

⁴⁵ AHAG caja no 5, sin folio.

⁴⁶ 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.

⁴⁷ 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.

órgano,⁴⁸ aunque no lo logró y fue mantenido solo como arpista.⁴⁹ Sin embargo, a lo largo de las actas, el carácter multiinstrumentista no se presenta como una cualidad requerida en aquellos músicos dedicados al bajón, quienes parecen haberse dedicado exclusivamente al uso de este instrumento. Como excepción aparece Antonio Félix, aunque su uso del violón parece no ser obligado por parte del cabildo y se registra sobre todo hasta 1738, años después de un breve escape a la catedral de Durango y tras algunos intentos poco exitosos de aumentar su sueldo.⁵⁰

Para la segunda mitad del siglo XVIII, las partituras de la capilla tapatía muestran obras que aún son construidas sobre un bajo continuo que muestra su cifrado. En ocasiones, 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 cuál instrumento armónico sería el encargado de desarrollar el bajo general, apartado que pudo haber recaído en el arpa o bien el clave que en ese entonces era tocado por José Mariano Arguello (quien también tocaba arpa) y en cuya contratación se especifica que debía tocar el clave «en maitines, señas y titulares».⁵¹

Al dividir el bajo en dos líneas específicas se intuye que las funciones del bajón igualmente fueron reguladas desde estos años. Ante este panorama aparece la obra *Domine ad adiubandum*⁵² del tapatío Pedro Regalado Tamez, (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 permite comprobar la conservación de este instrumento como parte del bajo cifrado durante los años anteriores. 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 los bajones para los momentos remarcados con una textura más densa. De manera particular, entre el compás 11 y 15 la línea de bajo es sostenida

⁴⁸ 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.

⁴⁹ 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.

⁵⁰ 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.

⁵¹ 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.

⁵² 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.

únicamente por los bajones, quienes acompañan a las flautas y a los violines, esquema que presenta un momento netamente instrumental carente de bajo cifrado.

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 la música instrumental. Así pues, es posible identificar este uso durante las primeras décadas del siglo XIX, especialmente en las nuevas obras cuyo bajo ya era escrito sin cifrado, por lo que es factible que esta función fuera dada a los bajoneros hasta la incorporación del fagot en la capilla de la catedral.

Durante el siglo XVIII, el panorama instrumental de la catedral de Guadalajara se veía reformulado mediante la adición de nuevos elementos y el empleo particular de estos. Para fines de la primera mitad del siglo XVIII, la capilla era dirigida por José Rosales cuyos villancicos remiten a la prolongación del barroco hispano,⁵³ sin embargo, coincide con la aparición de música ya italianizada como el aria «da capo» del italiano Francisco Coradini que aún se resguarda en los archivos tapatíos.⁵⁴ Tras la salida de Rosales, la capilla fue dirigida por Francisco de Rueda,⁵⁵ español que estandarizó el uso de obras para coro (SSAT), dos violines, dos trompas y bajo en Guadalajara⁵⁶. En 1775 Miguel Placeres fue nombrado como maestro de capilla «interino»,⁵⁷ a lo largo de su periodo es posible detectar la prolongación del bajo cifrado (ya dividido en dos voces) así como la incorporación de ritmos lombardos y otras características que remiten al estilo galante.⁵⁸ El «interinato» de Miguel Placeres termina con su muerte en 1803, fue sucedido por el criollo tapatío Pedro Regalado,⁵⁹ cuyas obras muestran una clara tendencia clasicista.⁶⁰ Tras la muerte de este en 1808, la dirección de la capilla fue ocupada por Vicente Ortiz de Zarate, quien anteriormente había sido maestro de capilla de la parroquia de Pátzcuaro.

⁵³ Archivo Musical de la Catedral de Guadalajara. José Rosales, Atended escuchad, Cat-Gdl.0336.

⁵⁴ Archivo Musical de la Catedral de Guadalajara. Francisco Coradini, Aurora inmaculada del sol vestida, Cat Gdl.0326.

⁵⁵ ACMG. Actas de cabildo, libro 11, folio 065v. 3 de julio de 1750, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁵⁶ Archivo Musical de la Catedral de Guadalajara. Francisco de Rueda, Responsorio 2º de 1º nocturno de los Maitines de la Purísima Concepción, Cat Gdl.0423.

⁵⁷ ACMG. Actas de cabildo, libro 12, folio 160v. 5 de agosto de 1775, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁵⁸ El estilo presentado en la obra de Miguel Placeres es de difícil definición y merece un estudio particular. Es especialmente notable como incorpora tendencias del estilo galante sobre una estructura que depende del bajo continuo y cifrado, esto representa una «contradicción» desde el punto de vista europeo, ya que, en aquel continente, la formulación del estilo galante solo pudo ser planteada tras la supresión del bajo continuo.

⁵⁹ ACMG. Actas de cabildo, libro 15, folio 183f. 16 de diciembre de 1803, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022.

⁶⁰ Archivo Musical de la Catedral de Guadalajara. Pedro Regalado Támez, Versos del sexto tono, Cat-Gdl.0287

A inicios del siglo XIX, la capilla de la catedral de Guadalajara contaba con un nutrido número de músicos armados con instrumentos variados: el contrabajo se había asentado en la segunda mitad del siglo⁶¹, la catedral había comprado su primer juego de timbales⁶² y en las nóminas aparecen las primeras contrataciones permanentes de dos oboes y dos flautas, se mantienen además por lo menos a dos violinistas, un violonero (usualmente el mismo contrabajista) dos trompas, dos organistas, dos bajoneros y a un número variado de cantores dedicados a la polifonía o bien al canto llano.

5. Entorno laboral de los bajoneros

Una vez iniciados los ritos de la catedral, mientras los cantores dedicados al canto llano ocupaban algunos asientos bajos del coro,⁶³ los otros músicos debían permanecer de pie. 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, igualmente, era reprobado salir del coro para conversar o para ir a fumar, escándalo que causaba la murmuración del pueblo.⁶⁴ 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 económicamente.⁶⁵

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.⁶⁶ 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. Además, debían cuidar su aspecto como parte del cuerpo de ministros, por lo cual también eran señalados «pasado a conferir sobre el modo en que entran al coro de esta santa iglesia, los bajoneros y los

⁶¹ 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.

⁶² 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.

⁶³ 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.

⁶⁴ 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. AHVCM, 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.

⁶⁵ 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.

⁶⁶ AHAO.

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».⁶⁷

El instrumentista y el cantor de la catedral de Guadalajara se presentan entonces como sujetos producidos socialmente por sus cualidades musicales, pero también por su concordancia con el cuerpo sacerdotal. Así mismo, la representación de los instrumentistas y cantores como elementos capaces de realizar la práctica en donde «todo en el hombre es subir y todo en dios es bajar»⁶⁸ termina por calificar a la práctica musical como un requisito para la comunión con la divinidad, escena que se aparece repetidamente en las miniaturas de los libros de coro de la capilla tapatía (ver figura 1). 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 selecto 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.



Figura 1. 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 Díaz.

El músico catedralicio responde a un proceso de producción y caracterización orientado al desarrollo del culto, gracias al cual se reviste de una vestimenta y de

⁶⁷ 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.

⁶⁸ Cashner, Andrew. *Villancicos about music from seventeenth-century Spain and New Spain*. Web Library of Seventeenth-Century Music offered by the Society for Seventeenth-Century Music, 2018. p. 38

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, puesto que su conceptualización sacra apelaba directamente a la separación étnica, un esquema que fue gestionado 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».⁶⁹

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. En un inicio, los indios tuvieron un fuerte peso en la música novohispana, ya que a partir del avance de la conquista musical 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 indio 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 (español), músico, con ocasión de suplir las ausencias de don Jerónimo de Quiroz (español), 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 estábamos.⁷⁰

Resulta incierta la resolución de las ofensas dadas al bajonero. Sin embargo, es posible afirmar que la capilla catedralicia adoptaría una postura cada vez menos favorable para los músicos indios. El decremento indio en la catedral pudo ser

⁶⁹ Branding, David. *Poder, Religión y Sociedad en la Guadalajara del siglo XVII*. (México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1992), p. 110.

⁷⁰ 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.

causado por varios motivos. Para empezar, es desconocido el estado de la práctica musical india en Mexicaltzingo y Analco después de que estos fueran absorbidos por Guadalajara en el siglo XVII. Por otra parte, esta transformación resulta paralela al cambio en la concepción que tenían los españoles y criollos hacia los indígenas y las castas tras el motín de la ciudad de México de 1692: «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».⁷¹

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 de Martín Casillas en la escoleta.

El ciclo de perpetuación de la capilla mediante la enseñanza en 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. La catedral ahora podía regular de una manera más libre a los candidatos que se habrían de formar musicalmente, 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, quienes podían ingresar a la capilla de la catedral siempre y cuando tuvieran buena voz y demostraran ser hijos legítimos de españoles. De manera paralela, en la catedral de Morelia, «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».⁷²

La aplicación de estas directrices en Guadalajara desde finales del siglo XVII provocó que este sector étnico aumentara su porcentaje con el paso de los años. A su vez, la admisión de músicos externos ya formados tomó directrices similares, desde 1719 se marcaba que los ministriles que hubiesen de ingresar fueran «personas decentes y descendientes de españoles». De esta manera, los sistemas de selección étnica en la capilla eran instaurados mediante la regulación del ingreso, y del fruto de la norma.

⁷¹ Viqueira, Juan. *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social de México durante el Siglo de las Luces* (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 32

⁷² Carbajal, Violeta. «El Colegio de Infantes del Salvador y Santos Ángeles. Semillero de la tradición musical de la catedral de Valladolid de Michoacán», en Camacho, Arturo (coord.) *Enseñanza y ejercicio de la música en México* (México: CIESAS, 2013), p. 162.

Por lo tanto, la educación musical, monopolizada por el entorno eclesiástico, terminó por asociar a la práctica musical con dos grupos étnicos: las escoletas catedralicias 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. 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, el cual es cercano al de la práctica musical sacra. En el caso de los sacerdotes, se promovía la ordenación de aspirantes 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, puesto que según el juicio hegemónico de la época «en este tipo de persona se han observado inclinaciones malas y perversas».⁷³

En los registros del siglo XVIII aumenta la aceptación y permanencia de monacillos de ascendencia hispana en la catedral de Guadalajara, así como la contratación de cantores e instrumentistas de la misma adscripción étnica, sumando, la importación de músicos ibéricos (como Francisco de Rueda) e italianos (como el violinista Santiago Billoni). Sin embargo, 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 como bajonero,⁷⁴ condición inusual al ver que este proceso de renovación sí se realizó en el resto de instrumentos.

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. En la capilla de México 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.⁷⁵ 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 manejan instrumentos violentos».⁷⁶ Sin embargo, al considerar los casos de formación de jóvenes bajoneros en otras catedrales, como bien se observa en la catedral de México, 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

⁷³ Brading, David. *Poder, Religión y Sociedad en la Guadalajara del siglo XVII*. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1992), p. 113.

⁷⁴ 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.

⁷⁵ Torres, Raúl. «La vida extramuros. El caso de José Antonio Agapito Portillo», Torres, Raúl (coord.), *Música y catedral: nuevos enfoques, viejas temáticas* (México. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2016), p. 61.

⁷⁶ 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.

o criollos, el apartado de bajones dependió mayormente de la incorporación de instrumentistas indios formados en centros externos.

Los registros de defunción de varios bajoneros de la catedral identifican a estos como «indio», «indio casic» o «indio cacique». Esto puede adquirir dos sentidos, el primero refiere a que la educación musical de los pueblos de indios era reservada para la élite 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 en los pueblos de indios cercanos a Guadalajara estaba enfocada en la nobleza indígena. El segundo escenario implicaría 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:

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 Republica de Indios y la de fiscales.⁷⁷

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 año,⁷⁸ el campanero recibía también \$200 al año,⁷⁹ mientras que el pertiguero (quien se encargaba de ahuyentar a los perros que entraban al templo) ganaba igualmente \$200 al año.⁸⁰ 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 maestro de escoleta)⁸¹ y el primer organista \$500,⁸² un bajonero mal posicionado podía recibir solamente \$30 al año.⁸³

⁷⁷ Gómez, Lidia. «Un acercamiento a las capillas musicales en los pueblos indios del obispado de Puebla-Tlaxcala, siglos XVI-XVIII», en Navarrete, Sergio (coord.) *Ritual sonoro en catedral y parroquias* (pp. 175-202). México: CIESAS, 2013), p. 119.

⁷⁸ 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.

⁷⁹ 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.

⁸⁰ 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.

⁸¹ 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.

⁸² 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.

⁸³ 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.

Aun con estas condiciones, la capilla de la catedral representaba uno de los entornos más favorables para un cantor o instrumentista, ya que 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 zapatos,⁸⁴ para alimentar y vestir a su familia⁸⁵ o para comprar alguna casa,⁸⁶ mientras que algunos de los hábitos vestidos por los ministros eran financiados por la catedral.

Por su parte, 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 ministro, la morada propia o bien algún esclavo. Así mismo, era posible obtener permisos de inasistencia o jubilación a causa de la falta de calores en el estómago, una pulmonía u otras enfermedades; para recuperarse de alguna caída del caballo o por haber sufrido un asalto. Eventualmente, se daban licencias y apoyos económicos para que algunos empleados fueran a curarse a México, a los baños de Aguas Buenas (Silao), a cumplir una promesa con la imagen de Nuestra Señora de Talpa, o bien para retirarse temporalmente a alguna casa de campo o bien a Valladolid.

6. Los bajoneros de la catedral de Guadalajara

En 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 del coro. Mientras que la capilla era dirigida por el joven criollo Bernardo Casillas, quien era 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, 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 había servido como primer bajón con un salario de \$200.⁸⁷ 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 vista.⁸⁸ Tras la muerte de Francisco Luis, la plaza fue ocupada por el español Juan Antonio Félix de Luna quien hasta entonces tocaba violón, en caso de ser requerido, mientras ocupaba la plaza de segundo bajón. A la par del posicionamiento de Juan Antonio Félix como primer bajón, la consecuente vacante de segundo fue ocupada

⁸⁴ 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.

⁸⁵ 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.

⁸⁶ 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.

⁸⁷ Las cargas salariales mencionadas en este texto serán denominadas a partir del salario que recibía un músico al año.

⁸⁸ 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.

por José Viveros,⁸⁹ español que había ingresado como monacillo y que como muchos otros recibía una educación musical para trabajar futuramente en la catedral; sin embargo, este es el único niño que fue formado como bajonero dentro de la catedral durante el siglo XVIII.

Tras obtener la plaza de segundo bajón, Viveros no dejó de cumplir sus funciones de monacillo, fue hasta 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 los 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 nombrado el mejor para la plaza de monacillo que vaca por la renuncia de dicho José Biberos (sic), ministril nombrado de esta Santa Iglesia».⁹⁰

El reacomodo de 1721 involucró a un bajonero más: el español 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. Manuel Núñez resultaba poco hábil en lo técnico, pero sí en lo teórico, por lo que fue contratado como bajonero con cincuenta pesos de salario. Por otra parte, 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.

En 1724, el bajonero José Viveros desaparece de los registros de la catedral, paralelamente se escribe 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, el sueldo de Manuel Núñez fue aumentado hasta alcanzar los \$100, salario ordinario para el puesto de segundo bajón.⁹¹

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

⁸⁹ 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.

⁹⁰ 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.

⁹¹ 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.

Félix \$125), mientras que en 1722 la catedral pagaba un total de \$255 entre cuatro y eventualmente tres instrumentistas. Durante los próximos años se registran varias pugnas entre la calidad musical de los bajoneros y los sueldos con los cuales fueron retribuidos. Para 1727, Antonio Félix recibía \$200 de salario, Manuel Núñez \$150, mientras que Pedro Sebastián obtuvo un sueldo de \$100 para 1735.

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 bajonista de nombre Gaspar de los Reyes solicitó que se le contratara en la capilla, por lo que se mandó a los sochantres y al maestro de capilla que determinaran la conveniencia del ingreso de este instrumentista,⁹² aparentemente aun sin examinar al candidato, se determinó que este no sería necesario.⁹³

Las presentaciones de los músicos y los aumentos salariales mencionados corresponden con un periodo de bonanza económica. 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 habilidades.⁹⁴

En 1730, Juan Antonio Félix y Lucas Escolar (cantor) 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 que se le admitiera en la plaza que abandonó Juan Antonio Félix, propuesta rechazada por el cabildo.⁹⁵ 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 advirtiendo 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».⁹⁶

⁹² 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.

⁹³ 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.

⁹⁴ 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.

⁹⁵ 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.

⁹⁶ 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.

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 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 tras la muerte de Francisco Luis, fueran conscientes de las complicaciones musicales que implicaba la pérdida del primer bajón.

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 conseguir 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*»,⁹⁷ por lo que le fueron facilitados \$25 por parte de la catedral para su recuperación. En 1738, la catedral se vio en la necesidad de despedir a los músicos menos aptos y de reducir el monto de jubilación de otros.⁹⁸ Entre los despidos aparecen el bajonero indio Pedro Jiménez y el vecino de Guadalajara Francisco Javier.

En 1738, se mandó a «Juan Antonio, bajonero, que le enseñe a un niño»,⁹⁹ 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 sí 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.

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», por lo cual el cabildo le dio \$30 y la liberó de pagar el derecho de entierro,¹⁰⁰ 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 ocupaba el primer bajonero.

⁹⁷ 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.

⁹⁸ 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.

⁹⁹ 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.

¹⁰⁰ 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.

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 la vacante de segundo. 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 este candidato, así como a Antonio Nicolás en examen de oposición para ganar el puesto vacante.

En abril del mismo año, se nombró oficialmente a Manuel Núñez como primer bajón con \$200 al año, se admitió como segundo bajón a Antonio Nicolás con \$100 al año y quedó fuera el indio Pedro Jiménez. 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 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 lumbre», por lo que el cabildo mandó que Núñez fuera a justificarse ante los señores hacendados «y no haciéndolo se compre a su costa. Y en cuanto a lo demás que contiene dicho escrito, pase al señor provisor para que lea la providencia que convenga en justicia».¹⁰¹

La esperanza de recuperación del bajonero apuntada en su jubilación de 1751 era escasa y la predicción se cumplió. 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 entierro.¹⁰² «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 fueron desaparecidos, 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 y el bajonero indio Lorenzo de la Cruz Villavicencio. En febrero de 1752 fue contratado el bajonero indio Pedro Jiménez como tercer bajonero con el salario de \$50. 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».¹⁰³

¹⁰¹ 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.

¹⁰² 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.

¹⁰³ 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.

En noviembre del mismo año, Lorenzo de la Cruz pide que 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 borrará dicha plaza».¹⁰⁴ Lorenzo de la Cruz murió en enero de 1755 y Nicolás García sufría una enfermedad de pecho, por lo que este se enfocó principalmente en tocar oboe «por ser instrumento más suave que el bajón»¹⁰⁵ 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 y quedado solo con el trabajo y lo fuerte y recio del instrumento, se le aumente el salario», el cabildo le aumentó \$25. 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.

Sumado a esto, 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 en caso de dárselo por esta Santa Iglesia, para las necesidades que pueda haber de bajones».¹⁰⁶ 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».¹⁰⁷ 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»,¹⁰⁸ una semana después le fue asignado un salario de \$100.¹⁰⁹

El contrabajo ya había sido inculcado en la capilla tapatía, por lo que fue sostenido por José Segura y posteriormente por Felipe Ugalde, ambos monacillos y, por lo tanto, de ascendencia hispana, remunerados cada uno con \$225.

¹⁰⁴ 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.

¹⁰⁵ 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.

¹⁰⁶ 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.

¹⁰⁷ 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.

¹⁰⁸ 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.

¹⁰⁹ 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.

Monetariamente, el contrabajo duplica el costo de los bajones y comienza a ganar funciones hasta entonces propias del bajón, instrumento que solo era tocado por Pedro Jiménez. 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 «en el caso de que falten bajones, de el bajo en el instrumento»¹¹⁰.

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»,¹¹¹ el cabildo admitió con \$100 al año a este bajonista 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».¹¹² 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»,¹¹³ nuevamente la poca capacidad del bajonero es delatada por su misma contratación. La mejora del instrumentista en función de la recompensa salarial resultó poco favorable, en 1762 solicitó que se le aumentara el salario, a lo que el cabildo respondió «siga con la renta (sueldo) asignada, hasta otro examen que haga».¹¹⁴ 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.¹¹⁵

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. 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

¹¹⁰ 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.

¹¹¹ 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.

¹¹² ACMG, folio 230f.

¹¹³ 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.

¹¹⁴ 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.

¹¹⁵ ACMG, folio 022f.

de capilla de esta santa iglesia en vista del escrito presentado por José María del 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 año».¹¹⁶

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.

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:

[...] 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 (...) con todo o por esta manifestación diaria de tierra que no es otra cosa que un compuesto podrido de infinitas partículas corruptas (...) 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 sentía.¹¹⁷

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», mismo que afectaría 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.

¹¹⁶ 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.

¹¹⁷ 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.

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 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».¹¹⁸ La situación de los bajones era desesperada, así que en 1769 el cabildo mandó llamar desde México dos bajoneros para el servicio de la catedral.¹¹⁹ 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 Peña,¹²⁰ mientras que no se menciona si los otros dos pretendientes provenían de México.

Para 1772, la capilla volvió a tener la presencia de cuatro bajoneros: José María, Pascual Salvador Aguirre, Eusebio Trinidad y Francisco de la Peña. 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».¹²¹ 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. En 1781, se registran los últimos pagos a Francisco de la Peña, mientras que en 1785 desaparecen los registros de Eusebio Trinidad, quien fue sepultado en el camposanto del templo de Guadalupe en 1785.

El mismo año se recibió la solicitud de Feliciano Zapa, sin lograr afianzar su ingreso.¹²² Por otra parte, 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 Aguirre.¹²³ En 1797, Feliciano Zapa logró ser contratado por la catedral,¹²⁴ aunque sus pagos de nómina se detienen en 1799. El mismo año

¹¹⁸ 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.

¹¹⁹ 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.

¹²⁰ 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.

¹²¹ 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.

¹²² 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.

¹²³ «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.

¹²⁴ 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.

se contrata a Francisco Aldama y también muere el bajonero indio José María¹²⁵ después de 38 años de servicio en la catedral sin llegar a ser jubilado, dejando vaca la plaza de primer bajón. Tras la muerte de José María, el puesto fue ocupado por Francisco Aldama,¹²⁶ quien desaparece de los registros para 1803.

En 1803, 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».¹²⁷ 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 Tercero¹²⁸. 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. Secundino Casillas y Brígido Platas se mantuvieron con el mismo sueldo por varios años, estos bajoneros presenciaron 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 virreinato¹²⁹ y al tiempo en que los sermones de la catedral condenaban a la recién emitida constitución de Apatzingán, la catedral celebró 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 primera clase y suplican que por habérseles aumentado el trabajo se sirva este venerable cabildo de aumentarles el sueldo según tenga por conveniente».¹³⁰

7. Conclusiones

El ingreso de los bajoneros indios contrasta con la composición étnica de la creciente capilla, cuya conformación general se vuelve más hispana o criolla con el paso del siglo XVIII. A raíz de su convocatoria en la catedral, los bajoneros

¹²⁵ 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.

¹²⁶ ACMG, folio 104f.

¹²⁷ 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.

¹²⁸ 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.

¹²⁹ Archivo General de la Nación (AGN). Caja 3365, expediente 030 (Indiferente de Guerra Caja 3365).

¹³⁰ 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.

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.

El bajón se presenta como un instrumento abiertamente desatendido en la educación catedralicia y es ubicado en la capilla por 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 aparece el primer bajonero indio que recibe un sueldo de primer bajón.

Aunque parte del panorama novohispano, a partir de su desenvolvimiento específico y de su supervivencia temporal (la cual contrasta con la aparición del fagot en la catedral de México a mediados del siglo XVIII¹³¹), el uso del bajón depende del paradigma musical tapatío, dentro de esta dialéctica, el bajón se vio favorecido por la prolongación del bajo continuo a lo largo de todo el siglo XVIII, 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 (común del panorama hispano) de dos sopranos, alto y tenor (SSAT), mismo que demanda el desarrollo melódico de la línea del bajo a partir del uso de bajones. 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 de Guadalajara y, aunque parte del paradigma musical novohispano, no puede exponer un esquema general de este ámbito dentro del marco temporal estudiado. Así pues, es necesario explorar el desenvolvimiento local del instrumento en distintos centros de actividad musical (por lo menos en las catedrales novohispanas) con tal de

¹³¹ Woods, Kristilyn. *The bassoon in Mexico: An Overview of the History and Current State of Bassoon Music in Mexico* (Londres: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012).

dimensionar el desenvolvimiento regional de este instrumento durante las últimas décadas del virreinato y las primeras décadas del México independiente.¹³²

Es decir, el uso del bajón en la catedral de Guadalajara forma parte de un proceso de mayor envergadura en el panorama musical hispano a finales del siglo XVIII e inicios del XIX. Sin embargo, a falta de mayores estudios a la fecha que permitan delimitar la evolución musical, étnica y material del instrumento en diversos asentamientos novohispanos, es necesario posicionar al desenvolvimiento del bajón en Guadalajara como un fenómeno particularmente local, distinto al de la ciudad de México y Morelia¹³³ (donde para finales del siglo XVIII ya utilizaban fagotes) y separado también de centros como Oaxaca (donde el bajón se mantuvo en uso hasta ya entrado el siglo XIX). Por lo tanto, es necesario matizar la apertura de estas conclusiones, las cuales se espera que abonen en la comprensión del fenómeno no solo como parte de un proceso común para la música hispana, sino como un demarcador relevante que permita caracterizar y distinguir el desarrollo específico de los distintos centros de actividad musical del territorio novohispano, los cuales adaptaron las tendencias generales a sus condiciones geográficas, mentales, materiales y étnicas.

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 (llegando a solicitar bajoneros externos en 1769), no presenta un declive directo antes de la llegada del fagot en 1815. 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 sí en uno relativamente estable, por lo que este cambio no ocurrió por el desuso de un instrumento, sino que aparece mediante la importación de instrumentos e incitado por la música de la capilla, provocando una interrupción un tanto abrupta y que no responde a la decadencia local del bajón.

De manera conjunta, la legitimación religiosa, étnica y musical demarca el uso del bajón en la catedral de Guadalajara, este proceso fue formado por la interiorización de un ideario músico-cosmológico que echó raíces mediante la explotación del sentido estético de las tendencias musicales de su época, cuya extrapolación en la catedral refiere a una cultura influida por la alineación que dio paso al posicionamiento de la catedral de Guadalajara como un espacio generador de obras, patrocinador de instrumentos y sustento de intérpretes reunidos en conjunto, entre los cuales se desarrolló el uso del bajón y la presencia de los bajoneros.

¹³² Por ejemplo, para la tercera década del siglo XIX se siguen contratando bajoneros en la catedral de Oaxaca: Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Oaxaca. Actas de cabildo, libro 11, folio 152f. 17 de enero de 1831, Musicat, Actas de cabildo, disponible en www.musicat.unam.mx, consultado el 08/09/2022

¹³³ Roubina, Evguenia. «El Tololoche en las artes de México o la virtud de llamar a las cosas por su nombre», en *Cuadernos de Iconografía Musical*, vol. III, núm. 2, 2016, p. 115.

8. Referencias

Fuentes secundarias

Libros

Brading, David. *Poder, Religión y Sociedad en la Guadalajara del siglo XVII*. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1992.

Cashner, Andrew. *Villancicos about music from seventeenth-century Spain and New Spain*. Web Library of Seventeenth-Century Music offered by the Society for Seventeenth-Century Music, 2018.

Calvo, Thomas. *Poder, Religión y Sociedad en la Guadalajara del siglo XVII*. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1992.

Cornejo, José (coord.). *Testimonios de Guadalajara*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1942.

Durán, Cristóbal. *La escoleta y la capilla de música de la catedral de Guadalajara (1691-1750)*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2014.

Leichtentritt, Hugo. *Música, historia e ideas*. La Habana: Editorial Arte y Literatura Ciudad de La Habana, 1978.

Kopp, James. *The Bassoon*. New Haven: Yale University Press, 2012.

Viqueira, Juan. *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social de México durante el Siglo de las Luces*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Woods, Kristilyn. *The bassoon in Mexico: An Overview of the History and Current State of Bassoon Music in Mexico*. Londres: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012.

Capítulos de libro

Carbajal, Violeta. «El Colegio de Infantes del Salvador y Santos Ángeles. Semillero de la tradición musical de la catedral de Valladolid de Michoacán», en Camacho, Arturo (coord.) *Enseñanza y ejercicio de la música en México*. México: CIESAS, 2013.

D'Agostino, Gianluca. «El pensamiento teórico musical», en Eco, Umberto (coord.), *La Edad Media. IV. Exploraciones, comercio y utopías*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.

Gómez, Lidia. «Un acercamiento a las capillas musicales en los pueblos indios del obispado de Puebla-Tlaxcala, siglos XVI-XVIII», en Navarrete, Sergio (coord.) *Ritual sonoro en catedral y parroquias*. México: CIESAS, 2013.

Maquivar María del Consuelo. «Imágenes de persuasión: La iconografía de catequesis en la Nueva España», en González, Jorge (coord.), *Homenaje a Sergio Ortega Noriega*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012.

Loreto, Rosalva. «Campanas, esquilonos y esquilitas. El espacio y el orden de la sonoridad conventual en la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII», en Gonzalvo, Pilar (ed.), *Espacios en la historia. Invención y transformación de los espacios sociales*. México: El Colegio de México, 2014.

Pérez, Barbara. «La música en la devoción a la Virgen de Guadalupe en la Nueva España», en Tello, Aurelio (coord.) *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*. México: CIESAS, 2013.

Tello, Aurelio. «La música en los centros parroquiales», en Navarrete, Sergio (coord.) *Ritual sonoro en catedral y parroquias*. México: CIESAS, 2013.

Torres, Raúl. «La vida extramuros. El caso de José Antonio Agapito Portillo», Torres, Raúl (coord.), *Música y catedral: nuevos enfoques, viejas temáticas*. México. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2016.

Artículos en revistas

Lopez, Eucario. «Compendio de los libros de actas del venerable Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Guadalajara. Libros del 1 al 26 de enero de 1552 a diciembre de 1900», en *Boletín del instituto de Investigaciones Bibliográficas*, núm.2, junio de 1971, 1971.

Rodríguez, Ricardo. «El bajón en la Nueva España: Estudio organológico desde la perspectiva de la iconografía musical», en *Cuadernos de Iconografía musical*, vol. IV, núm. 2, México, UNAM, 2017.

Roubina, Evguenia. «El Tololoche en las artes de México o la virtud de llamar a las cosas por su nombre», en *Cuadernos de Iconografía Musical*, vol. III, núm. 2, 2016.

Von Wobeser, Gisela y Villavicencio, Abraham. «La música celestial en el imaginario novohispano», en *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos*, núm. 78, 2011.

Tesis, ponencias, documentos y otros inéditos

Carvajal, Grecia. *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, 2013.

FamilySearch. Organización sin ánimo de lucro. Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días.

Giménez, Ovidio. *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, 2015.

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.

Torrente, Álvaro. *The sacred villancico in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral* (tesis doctoral), Cambridge St. Catherine's College.



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=407582782003>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Martín Orlando Domínguez-Rascón

El bajón en la catedral de Guadalajara: castas, religión y música

The dulcian in the Guadalajara Cathedral: castes, religion and music

O dulciano na catedral de Guadalajara: castas, religião e música

Anuario de Historia Regional y de las Fronteras

vol. 29, núm. 2, p. 47 - 80, 2024

Universidad Industrial de Santander,

ISSN: 0122-2066

ISSN-E: 2145-8499

DOI: <https://doi.org/10.18273/revanu.v29n2-2024003>