

Sociedad y vida musical en la Nueva España y la Intendencia de Guadalajara, en las postrimerías del siglo XVIII

Sergio Ángel Sandoval Antúnez*

Resumen

El artículo inicia con una breve referencia del Siglo de las Luces en la Nueva España y los cambios generados en la sociedad, particularmente en el llamado sistema de castas, la relación con el color de la piel y la fisiología de las diferentes etnias bajo el régimen absolutista. De la misma manera el documento alude el tema del proceso de evangelización, lo cual implicó otra conquista: la musical. En dicho sentido, sucintamente se observa cómo la tarea de los franciscanos derivó en una rica y peculiar cultura del arte sonoro novohispano, también expresado al interior de la catedral de Guadalajara, en el Coliseo de las Comedias, así como en los *sones* y bailes populares proscritos por la Inquisición.

Introducción

Durante el siglo XVIII la sociedad novohispana fue cada vez más compleja debido a la mezcla de las etnias, particularmente por la imposición del mundo mediterráneo sobre la cosmovisión de los

* Maestro docente del Departamento de Música del CUAAD.

nativos. Realmente no existía en México un sistema de clases claramente definido como en la Europa de entonces (nobles, plebeyos, siervos, burgueses, etc.); sino de castas, las que abarcaban más de cincuenta categorías en el Nuevo Mundo. En dicho sentido, el presente trabajo se limitó a plasmar brevemente el contexto social, en donde se producía la actividad musical, sustentado en investigaciones de prestigiados historiadores, sociólogos y musicólogos así como en actas de cabildo catedralicias.

Así mismo, es un acercamiento a los músicos, que como actores sociales, transitaban del ámbito de lo sagrado a los espacios de lo profano en la vida cotidiana novohispana, es decir, eran capaces de interpretar música para el oficio litúrgico católico del mismo modo que ejecutar *jarabes*, *sones* y *chuchumbés*, algunos con profundas raíces africanas y otros con herencias de cultura musical popular española, muchas de ellas prohibidas por la Inquisición al considerarlas *deshonestas*.

La Ilustración

Según Abbagnano (2001: 648-649), el también llamado *Siglo de las luces*, consistió en la directriz filosófica definida por “el empeño en extender la crítica y la guía de la razón a todos los campos de la experiencia humana”, lo cual significó transformaciones notables en la vida interna de los estados europeos y sus colonias. El impulso reformador de los ilustrados en la Nueva España, conllevó situaciones que fortalecieron el poder en las composiciones de las élites. El grupo dominante estaba integrado principalmente por peninsulares, quienes controlaban la administración y eran los propietarios de la tierra, las minas, el ganado y demás fuentes de riqueza.

El criollo, a diferencia del peninsular, sólo ocupaba cargos de segunda importancia dentro de la estructura administrativa. Desempeñaba funciones como escribano, alcalde de barrio o alcalde del crimen, es decir, juez menor de la audiencia o “tinterillo” de la sala del crimen (Coatsworth, 1990: 87). En la sociedad de la Nueva España, no existía un sistema de clases sociales como se entiende hoy en día, sino estamentos y jerarquías que se definieron a partir de un origen étnico, social, cultural y económico conocido como *castas*.



Importancia del pigmento

Durante la Colonia las castas se clasificaron teniendo en cuenta principalmente el color de la piel, por lo que el nacionalizado chileno Alejandro Lipschütz (1883-1980), acuñó el término *pigmentocracia*, es decir, que la relación o condición social del individuo estaba relacionada con la pigmentación: a mayor *blancura* mejor ubicación en la sociedad. Resultaba muy difícil acceder a los mismos privilegios, derechos o bienes de aquellos individuos, quienes contaban con la ventaja de poseer una piel clara, transformándose con rapidez de prejuicio étnico a prejuicio social. En diversos relatos y descripciones de viajeros, se encuentran abundantes referencias en dicho sentido. La narración de un viajero anónimo, documento fechado en 1796 (apud Páez, 1985:99) observa que un amigo suyo llamado Trespalacios, expresó:

Es muy digno de notarse que las mulatas de Guadalajara son enteramente blancas: he visto algunas que no se las conocía la casta, si no hubiesen dicho que eran hijas de negro y blanco.

En la clasificación de las diferentes castas, los españoles también consideraron otras características fisiológicas coincidentes entre cada grupo social: la forma y color del cabello, e incluso zoomórficas, entre las que están la de *lobo* y *coyote*, categorías cargadas de menosprecio. Así surgieron más de 53 castas conocidas en el Nuevo Mundo. Para distinguir las diferencias surgidas de varias uniones, los peninsulares los plasmaron en lienzos y documentos. Uno de los más conocidos, se encuentra en la Biblioteca Nacional de la ciudad de México:

1. De español e india sale mestiza.
2.- De español y mestiza, castiza.
3.- De castiza y español, español.
4.- De mestizo e india, mestindia.
5.- De mestindio y castiza, collote.
6.- De collote e india, ramisco.
7.- De negro y española, mulata.
8.- De mulata y español, morisca.
9.- De morisca y español, alvina.
10.- De alvina y español, tornatrás.
11.- De negro e india, lobo.
12.- De lobo e india, sambaigo.
13.- De sambaigo e india, cambujo.
14.- De cambujo y mulata, alfazarrado.
15.- De alfazarrado y mulata, barcino.
16.- De barcino y mulata, tornatrás negro de pelo lizo.

De todas las categorías étnicas anteriormente mencionadas, castizo y mulato figuraban con frecuencia entre la de español, criollo, mestizo, indio, y negro. Esta última, según Humboldt (2004:93), ha-

ciendo referencia a un cronista desconocido de la época en que visitó México, correspondía a la generación de la mula, dado que el mulato se suponía también derivaba de diferentes castas.

El Estado ante las etnias

Enrique Semo (1968:73) observa que la estructura política de la corona española bajo el régimen absolutista, dominaba un vasto territorio. La autoridad se fundaba en leyes modificadas con frecuencia, con las que legitimaba la fuerza que aplicaba en todas sus colonias. Mediante el uso de las armas, obtuvieron la propiedad y explotaron la población indígena. Los más castigados fueron los indios, de quienes provenían los tributos en forma de trabajo, producto y dinero. La desmedida explotación, causó la destrucción de las formas indígenas de organización social y la pérdida de sus valores culturales. Al mismo tiempo que la población blanca, mestiza y mulata aumentaba constantemente, la población indígena sufrió un dramático descenso: antes de la conquista eran más de veinticinco millones, cien años después, se redujeron a poco más de un millón (Pérez, 1973:39).

A mediados del siglo XVIII, la estructura tributaria impuesta por los borbones, fue cada vez más complicado, en donde los blancos seguían ocupando la posición superior y los indios se situaban en el bajo estrato de la pronunciada pirámide social. Era evidente que en todo el territorio, los peninsulares se reservaban las funciones aristocráticas. Dejaban las tareas pesadas a la “plebe”, a quienes llamaban *gañanes* y *tenateros* (peones de fábrica y minas respectivamente), entre muchas otras relacionadas con la mano de obra. Por otra parte los españoles desempeñaban funciones tanto de burócratas como de comerciantes. A los mestizos, sostiene Brading (1972:57) se les permitía la artesanía o bien podían ser tenderos y en algunos

casos arrendatarios. Los mulatos solían realizar trabajos manuales urbanos y los indios eran más explotados en diversos tipos de trabajo rudo, particularmente en las minas.

La conquista espiritual

Diferente a otras formas de conquista y dominio de territorios, la española se distinguió por su obsesión en convertir a los nativos al cristianismo y así facilitar la colonización. Eliminar las antiguas creencias de los pueblos mesoamericanos, era un propósito al que concedieron importancia tanto como al dominio militar. Junto a la Iglesia Católica como aliado político de los conquistadores, justificaron en todo momento sus acciones expansivas.

La Corona consideraba que en Mesoamérica el sacrificio humano y la poligamia, eran prácticas opuestas a los principios religiosos occidentales. Por ello los indígenas debían ser adoctrinados en el cristianismo “para su salvación eterna”. Es por ello que debido al célebre estudio de Robert Ricard (1994) se dice que junto con las acciones bélicas, hubo una *conquista espiritual* en la Nueva España. El proceso fue encabezado en primera instancia por las órdenes mendicantes (franciscanos, dominicos y agustinos), seguido por la Iglesia secular y continuado por las haciendas agrícolas, la encomienda y los Reales de Minas.

Los más enconados destructores de ídolos y adoratorios indígenas, fueron las órdenes religiosas. Los misioneros encabezaban campañas de destrucción de ídolos, los que acumulaban ante la presencia de los indígenas y eran quemados en medio de la mayor burla posible. Añadían a la hoguera innumerables objetos sagrados y restos de sus antepasados. Logradas las tareas de “erradicación de la idolatría”, continuó la fase de instruir a los indígenas en las doctrinas

cristianas (Lizárraga, 2008:5-9). Esta etapa continuó con las misiones y sobre todo en los conventos, destinados a un número enorme de indígenas por evangelizar. Entre la enseñanza de las artes, se destacaba la música (de la Maza, 2008:10-14).

Lo sonoro en los rituales católicos

Robert Stevenson, musicólogo americano, observó que “ninguna nación en el continente americano puede apreciarse como México, de ser heredera directa de la música renacentista y barroca europea” (1986:36). Añade que los indígenas poseían un gran talento y facilidad en el aprendizaje de la música occidental. En tal sentido, la Nueva España -concluye Stevenson-, fue territorio fértil, gracias a que en el periodo prehispánico los aztecas gozaban de prestigio en virtud de la notable calidad en la enseñanza impartida en el *Calmécac*.¹ Esta significativa tradición en la cultura de los antiguos mexicanos, facilitaron a los misioneros formar coros para cada templo de sus respectivas misiones. Así lograron que los indígenas pasaran de los rituales que ofrecían a sus deidades, a los servicios de la liturgia católica.

En diversas fuentes documentales, se encuentran referencias acerca de dichas habilidades musicales. En la *Tercera parte de los veynete i un libros rituales* (1615), escrita por Fray Juan de Torquemada (ca. 1557-1624), menciona la proliferación de instrumentistas y cantantes indígenas a tal punto, que un obispo hacia finales del siglo XVI intentó reprimir la excesiva producción de instrumentos musicales (chirimías, trompetas, flautas y violas), así como el “enorme número de naturales que dedicaban su tiempo a tocar y cantar”.

1. Escuela para los hijos de los nobles aztecas, en donde se les entrenaba como guerreros, sacerdotes y otras disciplinas. Además les enseñaban canto y danza.

Diversidad musical en la Nueva España

En las postrimerías del siglo XV -periodo de los Reyes Católicos-, España expresaba una cultura musical peculiar diferente al resto de la Europa occidental. Muchos de éstos músicos se trasladaron a la Nueva España, en donde la música experimentó un notable desarrollo: primero siguiendo la evolución del estilo español tal como se realizaba en la península y posteriormente con rasgos propios, manifestados en la obra del compositor novohispano Manuel de Sumaya (Salazar, 1988:103).

La Iglesia colonial además de ejercer una importante fuerza económica, política y social, también desempeñaba un notable papel en el ámbito artístico. Gracias al trabajo educativo de la música, actualmente México cuenta con un rico acervo de partituras. Las catedrales estaban organizadas como se hacía en España. Bajo su protección se reunían artistas de toda índole quienes aspiraban a engrandecer el culto religioso con su arte (Vargaslugo, 1992:27-32). Mientras que los misioneros continuaban con la educación musical de los indígenas, las catedrales preparaban músicos profesionales, generalmente criollos, a quienes formaban como *maestros de capilla* junto con sus ayudantes. A través de las actas de cabildo es posible conocer todo tipo de información referente a los músicos que trabajaban en las catedrales, al repertorio musical que utilizaban, los deberes que debían atender e incluso las sanciones que les aplicaban por incumplimiento de sus labores.

El maestro de capilla era la máxima autoridad musical y resultaba difícil acceder a esa posición, la cual sólo podía obtenerla mediante arduos exámenes de oposición. A la luz de investigaciones realizadas por Mark Brill (2005: 2-13), hoy se conocen las contiendas que se realizaban para conseguir el codiciado cargo, prácticas comunes en las catedrales de México, Puebla, Oaxaca y Guadalajara.

Música y músicos novohispanos

Los siglos XVII y XVIII fueron proliferos en la arquitectura, las artes plásticas y la literatura. También ha sido llamado *el Siglo de Oro* de la música vocal polifónica en la Nueva España. Fue la época en la que nativos o extranjeros provenientes de Portugal, Italia o España, legaron un importante repertorio a la cultura musical. Entre los más destacados se encuentran Gaspar Fernandes [sic], Francisco López Casillas, Ignacio de Jerusalem, Juan Gutiérrez de Padilla, Luis Coronado, Juan García de Zéspedes, Pedro Bermúdez y Fabián Ximeno. Todos ellos compositores y docentes que figuraron en el horizonte musical novohispano.

Sus obras sacras eran escuchadas en misas y otros rituales en las catedrales y templos. Durante más de tres décadas de trabajos realizadas por el investigador y músico mexicano Jesús Estrada (1973:21), encontró que en la Nueva España era muy común entre viajeros y cronistas:

[...] la agradable sorpresa que les causaba la música escuchada en los templos, en los paseos y las plazas de ciudades. Afirman algunos, en el primer cuarto del siglo XVII, que las gentes acudían a los oficios religiosos más por gustar de la música que por devoción.

Si bien Estrada no cita las fuentes, su prestigio permite confiar que en las catedrales los feligreses escuchaban música creada para misas del *Propio* y del *Ordinario*, basada en las cinco partes fijas, *Villancicos* en todas sus variantes, *Cantadas*² y otras formas musi-

2. En el repertorio colonial de los siglos XVII y XVIII, las entonces denominadas cantadas, eran piezas para una voz acompañada por cuerdas (generalmente violines) y la armonía a cargo del órgano, tal como se instrumentaban en España desde el siglo XVII. *Cfr.* Aurelio Tello (1994: 23).

cales. La población también disfrutaba de la música en las plazas y paseos, durante las diversiones públicas y una minoría en los *sarraos*, que eran fiestas privadas. Es muy probable que se escucharan *Romances*, *Tonos Humanos*³ y los incipientes *Sones* novohispanos. Este último género fue la primera manifestación propiamente mestiza, en tanto que asimiló no sólo elementos de la tradición europea, sino también de la africana y de la autóctona americana (Stanford, 1984: 7-9).

Muchos de los mencionados géneros son aludidos en textos de villancicos, comedias o literatura de la época (Estrada, 1973:32). Ciertamente la única música cotidiana empleada en bodas, bautizos, cumpleaños y celebraciones civiles, sólo permanecía en la memoria de quienes la interpretaban, aunque a su manera siguió viva a través de la tradición oral (Tello, 2000:15-16). Otra expresión heredada del barroco europeo, corresponde a la música escénica: *El Rodrigo*, melodrama fechado en 1708 y la primera ópera del Nuevo Mundo y *La Parténope* de 1711, ambas creaciones del novohispano nacido en la ciudad de México, Manuel de Sumaya.⁴ En cuanto a las zarzuelas, *tonadillas* y la música para los *sainetes*,⁵ eran presentaban en las temporadas de los Coliseos de Comedias en la ciudad de México y Guadalajara durante el último tercio del siglo XVIII.

Señala Robert Stevenson (1986:43) que en comparación con la música vocal actualmente catalogada, la instrumental es muy esca-

3. Género que estuvo en boga en el siglo XVII y que se ciñe a la forma del villancico hispano del Siglo de Oro al alternarse estribillos y coplas, pero con la diferencia de que están escritos para una sola voz y no para varias, además de que sus contenidos no son religiosos.

4. Su redescubrimiento se debe en buena parte a la obra musicológica de Robert Stevenson y Aurelio Tello, en la segunda mitad del siglo XX. Gracias a sus trabajos, han sido editadas y grabadas muchas obras.

5. El sainete era una forma breve cómica, que se presentaba en los intermedios o al final de las piezas teatrales.

sa y sólo se han clasificado algunas obras que incluyen bailes, piezas para arpa, vihuela y guitarra barroca (para seis y siete cuerdas), sonatas para violín, flauta y clavecín, algunas piezas para órgano además de pocas sinfonías, tocatas y oberturas. Sólo están registrados los nombres del arpista Pedro, del flautista Benito Bejel, y de Ortiz (se desconoce su nombre), ejecutante de vihuela y viola. La reducida colección de partituras registradas para instrumentos, no significa que haya sido mínima la práctica instrumental. Todo lo contrario, fue tan rápida su expansión que Felipe II tuvo que emitir una recomendación para los prelados de las órdenes religiosas a fin de que reglamentaran el uso de “todo género de instrumentos de música y cantores” (Tello, 1975:11-14), por lo cual se puede asegurar que las actividades musicales en todas sus expresiones, llegaron a ser de uso cotidiano en las últimas dos décadas del siglo XVIII.

Los principales centros de actividad musical durante la colonia fueron catedrales, conventos, seminarios, colegios de formación religiosa y las misiones fundadas para la evangelización de los indígenas. Sobrevive música en archivos de las catedrales de México, Puebla, Oaxaca, Morelia, Durango y Guadalajara. También se conservan los archivos de las misiones de la Alta California, los pertenecientes al Convento del Carmen y de la Encarnación, ambos en la ciudad de México. Son importantes los archivos del Convento de la Santísima Trinidad en Puebla y del Colegio de Las Rosas en Morelia. A ello se deben añadir las colecciones de templos pequeños como la capilla de San Pedro Metepec o de Tlaxcala. La basílica de la Virgen de Guadalupe en la Ciudad de México y San Cristóbal de las Casas, Oaxaca, atesoran importantes archivos musicales (Stevenson, 1986: *passim*).

La enseñanza musical en la catedral de Guadalajara

De la misma manera que en las catedrales de la Nueva España, la Diócesis de la Intendencia de Guadalajara, educaba a los llamados *mozos de coro*.⁶ La enseñanza consistía en la doctrina cristiana cantada, instrucción indispensable para los acólitos al servicio del altar y en el aprendizaje de los rudimentos del latín para el oficio de la misa. Los mozos de coro también aprendían a leer y escribir a cargo de un clérigo, con frecuencia un *bachiller*, quien además se dedicaba a impartirles lecciones de gramática. Todas estas actividades eran permanentes y supervisadas por las autoridades del cabildo porque de ellos dependía el prestigio y esplendor de las celebraciones. (Martínez, 2000:19-21).

En la segunda mitad del siglo XVIII la catedral disponía de *chantre*,⁷ *sochantre*,⁸ un coro, (entonces conocido como el Colegio de Infantes de la Catedral de Guadalajara) y maestro de capilla, quien además de componer música para las distintas festividades del Año Litúrgico, dirigía al conjunto de músicos integrado por cantantes e instrumentistas. Parte de sus obligaciones consistía en preparar a los más aptos en la técnica de contrapunto y en desarrollar habilidades para tocar el órgano. Aurelio Martínez (2000:7-9), señala que en diversas actas del cabildo correspondiente a los años de 1784, 1787 y 1788, están consignada las condiciones para los candidatos al coro, la más importante: realizar un examen de la voz ante el sochantre o el maestro de capilla.

6. Niño cantor de la capilla musical catedralicia (infante de coro o *seises*), o bien del servicio en el altar como ayudante o acólito.

7. Director del coro en el Oficio Divino.

8. Del francés *souschanteur* segundo cantor, suplente (en relación con el chantre). Canónigo de las iglesias catedrales, a cuyo cargo estaba antiguamente la dirección del canto en el coro.

Otro requisito consistía en que cada aspirante al coro, debía presentar un documento que demostrara la *limpieza de sangre*, lo que significaba ser hijo legítimo y procedente de buena cuna, conducta apropiada y en el caso de ser aceptados, asumir la responsabilidad respecto a la educación que el colegio les brindaba, lo cual los comprometía a realizar servicios por un periodo no menor de cinco años. No queda claro si la limpieza de sangre se refiere a criollos o peninsulares, lo cierto es que en varios “Papeles de Derecho la Real Audiencia de la Nueva Galicia” (FHUdeG), autoriza a indígenas como cantores, lo cual puede significar que a fines del siglo XVIII pudieron ocupar cargos de maestros de capilla (1794: lib I, f 13 y 90).

Papeles de música

Las tareas que debe realizar el investigador en musicología histórica son múltiples. Entre estas se encuentra la de transcribir los antiguos sistemas de notación a la escritura actual, única manera en que, dicho con palabras de Aurelio Tello “podemos lograr que un repertorio olvidado pueda ser incorporado a la vida musical contemporánea” (1996:19). Las encomiendas del musicólogo-historiador, consisten en la identificación, catalogación, restauración y preservación de partituras, lo que en primer término significa el rastreo de manuscritos aún ocultos, fuente de importante información, la identificación de autores de quienes apenas se conoce el nombre, apellido, o a veces, sólo el título asentado en un viejo pergamino.

La catedral de Guadalajara posee un rico acervo de partituras que abarca del siglo XVI a principios del XIX. Gracias al historiador Cristóbal Durán, fue posible acceder a una porción del archivo en proceso de identificación. En marzo de 2008 encontraron varios folios fechados en el siglo XVIII de obras firmadas por:

- Mariano Domínguez Cabrera: Maitines a 8.
- José Castro: Del nocturno de los maitines.
- Pedro Regalado Tamés: sin título.
- Francisco Rueda: A Pedro Divino.
- Ignacio de Jerusalem y Stella (1710 - ca.1769): De la que es Reyna del cielo, Chico de mis ojos.

Las dos obras de Ignacio de Jerusalem, son copias manuscritas firmadas en 1802, lo cual significa que aún se interpretaba música barroca a principios del siglo XIX.

Debido a que el trabajo de preservación y clasificación de las partituras, es muy laborioso y delicado, todavía no se han reunido todas las partes de los compositores anteriormente citados. No obstante ya se detectaron varios problemas: ¿son compositores neogallegos? ¿Proviene de España u otras catedrales de la Nueva España? ¿Son copias de otros archivos catedralicios? Otros cuestionamientos surgieron debido a varias piezas firmadas con el apellido de Zárate:

- Ignacio Zárate: misas y lamentos (sin ordenar las partes).
- Vicente Zárate: dúo de fagots, dos flautas a dos voces; falta la parte del continuo. Un Magnificat, y un Te deum Laudamos a 4 voces con flautas y bajo
- Don Vicente Ortiz de Zárate: Del nocturno de los maitines. Copia firmada por S.S. Tiago fechada en 1810.

Dos partituras completas están firmadas sólo con el apellido de Zárate, las que corresponden a *Qua est ista* y un *Dúo con flautas y bajo para el descendimiento de nuestro amabilísimo* [sic] *redentor Jesús*. Están integradas en fajos firmadas en las partes correspondiente al Bajo. Las obras pertenecen al llamado *estilo galante*, es decir, la transición del periodo barroco al clásico. Mediante un análisis musical, es posible determinar si pertenecen o no al mismo autor

ya sea Ignacio, Vicente y Don Vicente Ortiz de Zárate. Por otro lado, un documento que arroja luz acerca de la identidad de Zárate, es un acta del cabildo del libro 15 de la catedral de Guadalajara (1800: fs. 123v-124) que ofrece una respuesta esclarecedora:

[...] Segundo punto: visto otro escrito de don Ignacio Ortiz de Zárate, solicitando plaza en esta Santa Iglesia, y propone servir la de primer tiple, la de enseñar a los niños a solfear y cantar, la de componer Salmos de vísperas, misas y responsorios de maitines, y a suplir las faltas de violón, serpentón, violín, viola y timbales. Dijeron [el cabildo], que lo admitían y admitieron con el sueldo de seiscientos pesos del ramo de fábrica con la obligación de servir esas plazas puntualmente, y que en otra ocasión, se le notificará la distribución de ese sueldo entre esas obligaciones a proporción necesaria y gravedad de cada una para rebajarle los puntos que respectivamente cometa.

Considerando que el documento se refiere a Ignacio Ortiz de Zárate, quien solicita plaza con el compromiso de servir como cantor, enseñar a los niños del coro y particularmente componer salmos, misas y responsorios, es muy probable que se trate del mismo Zárate, autor de las obras firmadas arriba mencionadas.

Los sones novohispanos, vehículo de inmoralidad

En la segunda mitad del siglo XVIII, comenzaron a difundirse los “sacrílegos y escandalosos” bailes denominados *sones* y *jarabes* (*xarabes*), que formaban parte de la diversión en las fiestas llamadas *jamaiocas*. Prohibidos por la Real Audiencia en 1761 y 1780, también fueron objeto de satanización desde los púlpitos de los templos. (Velásquez, 1974). Un factor que contribuyó con mucho a generar dicha concepción, fue debido al alto número de *sones*, denunciados

ante al Santo Oficio de la Inquisición “por deshonestos y contrarios a la moral cristiana”. Los ilustrados también los consideraron inmorales e impúdicos, quienes los señalaban como “los bailes de la gente ordinaria son bastante lúdicos, siendo sus canciones análogas nada decentes” (Stanford, 1984:27).

Pablo González Casanova (1958:65-77) menciona que entre el periodo de 1766 a 1819, el Archivo General de la Nación en el Ramo de Inquisición, encontró denuncias de 43 bailes distintos, algunos de estos llamados: *El chuchumbé*,⁹ *El pan de manteca*, *La murranga*, *El jarabe gatuno*, *El pan de jarabe ilustrado*, *Los panaderos* y *La bolera del miserere*, entre otros. De entre las variadas expresiones musicales en la Nueva España, sin duda la más popular fue el *chuchumbé*, la que más dolores de cabeza provocó a las autoridades en todos los ámbitos. Lamentablemente todavía en la actualidad –contrario a lo sucedió con las *modinhas* en Brasil- no se han encontrado documentos novohispanos que incluyan la música de aquellos sonos. Muchos versos del *chuchumbé*, indignaban a los sacerdotes debido a que su contenido señalaba de manera muy clara, la contradicción que se manifestaba entre la prédica de castidad y las prácticas sexuales de los religiosos como lo muestran las siguiente coplas, citadas en el trabajo de Sánchez (1990.74):

¿Qué te puede dar un fraile
por mucho amor que te tenga?
Un polvito de tabaco
y un responso cuando mueras.

9. El *chuchumbé* fue la denominación popular de un *son* inmoral según la Santa Inquisición. Este género es referido y estudiado con profundidad en una vasta bibliografía que sobre los bailes prohibidos por la Inquisición, han realizado historiadores y antropólogos mexicanos. Hoy en día tal denominación ha sido apropiada para dar nombre a un grupo musical en Tlacotalpan, Veracruz, que interpreta los versos de este género y otros sonos tradicionales de la cuenca del Papaloapan.

Los sones y cantos considerados profanos que escandalizaban a la sociedad colonial, fueron inventados, según el presbítero Mariano Paredes, “para aliciente de la sensualidad, y que tanta cabida han llegado a tener en los teatros y bailes de toda clase de gentes” (Sánchez, 1990: 73). En otra cita del Ramo de la Inquisición del mismo archivo, se detallan los aspectos de las prohibiciones de los sones en los fandangos populares de fines del siglo XVIII, tal y como lo cita Alcántara López (2008:12):

Fuele (sic) dicho que en el Santo Oficio hay una relación de que el día veinte de enero del presente año en un fandango que se hizo en la casa del Callejón que llaman de la Campana se tocó el son que se dice Pan de manteca y que una de las dos parejas de hombre y mujer que lo bailaban, se notó que lo bailaron con movimientos deshonestos, al cual bailes se halló presente el declarante y así por dios Nuestro Señor [...].

Después de la muerte de Carlos III y posteriormente con Carlos IV, seguían bailando y cantando el chuchumbé y otros sones prohibidos. Se tiene conocimiento acerca de las fiestas que realizaban grupos de negros que gozaban de popularidad entre las llamadas *clases pudientes*. Las autoridades no siempre prestaban atención a las denuncias y quejas relativas a las “conductas sacrílegas”. Un indignado denunciante de Guadalajara en 1746, manifestó su disgusto por los desordenes callejeros a los que se refirió como “conventículos y procesiones que los mulatos y negros de la ciudad de Guadalajara han introducido” (Stevenson, 1986:47). Grupos pequeños de negros que tocaban trompetas y tambores, comenzaban a las tres de la tarde. Hacían rondas para anunciar “músicas y bailes” y comedias musicales en sus pequeñas casas, en donde, según el denunciante, imperaba “grandísimo desorden.” Stevenson incluye la respuesta a la acusación:

[...] si personas principales y prominentes de Guadalajara consideraban todo esto como simple teatro: ¿quiénes eran los inquisidores en la capital para interferir en las diversiones locales que los negros brindaban?

Tal parece que la prohibición, a diferencia de otras, la mayoría no tuvo efecto, dado que en un porcentaje importante de actas relacionadas con la Inquisición, sólo se encuentran denuncias y escasas acciones punitivas. Así que el *son* nació, creció y se desarrolló en la sociedad novohispana y echó raíces en diferentes regiones de Jalisco, Oaxaca, Guerrero, Veracruz y San Luis Potosí.

Consideraciones finales

El sistema de castas implantado por la corona española, trajo consigo lo que Lipschütz denominó pigmentocracia, concepto sumamente segregacionista, estigma que, dicho sea de paso, en cierta medida prevalece en la sociedad acomodada contemporánea: a mayor blancura y ojos claros, mejores posibilidades de empleo. En el decenio de los noventa del siglo XVIII comienzan a marcarse las diferencias entre peninsulares y americanos y surge el recelo entre ambos. Indudablemente fueron tiempos de cambios en las formas de pensar de los novohispanos. A pesar del esfuerzo del gobierno, empiezan a utilizarse expresiones como *progreso, libertad y nación*. Prueba de ello fueron los criollos, algunos de ellos egresados de La Real Universidad de Guadalajara como Miguel Ramos Arizpe, José María Cos y Manuel Abad, quienes más tarde junto a los indígenas, despojados de lo que históricamente les pertenecía, los llevaron al movimiento de independencia.

En la Nueva España las reformas borbónicas generaron un ambiente propicio en la práctica de la música, tanto dentro de las cate-

drales para el oficio litúrgico como fuera de éstas. El arte escénico fue apoyado por los borbones, como una de las prácticas educativas tendientes a reformar las costumbres relajadas y transmitir principios y formas de comportamiento acordes a la política ilustrada. En este contexto los músicos de las catedrales, también participaban en los sainetes, contratados por los asentistas de la empresa teatral y quienes, a diferencia de los músicos populares de la época, tuvieron una posición favorecida.

Las actas de cabildo de la Catedral de Guadalajara, ofrecen información clara en cuanto a la influencia que ésta ejercía no sólo en la educación espiritual sino también en la educación musical, evidentemente orientada hacia la música académica occidental.

Aún cuando la Inquisición amenazaba con castigos severos y los participantes aceptaran que esas prácticas eran blasfemas, continuaron realizándose de manera abierta y lograron imponerse en el gusto popular. En el México independiente, los géneros populares evolucionaron hasta lo que hoy se conoce como bailes y sones regionales que integraron un vasto repertorio de aires nacionales, los cuales forman parte del patrimonio intangible de tradición oral de cada zona del país. Para el caso de Jalisco, dicho patrimonio está representado por los sones surianos, alteños y huicholes, o bien los jarabes rancheros y otros géneros de la tradición mariachera.

Fuentes Primarias

Actas de Cabildo de la Catedral de Guadalajara (1980). Lib. 15, fs.123v, 124. 24 de septiembre.

FRUdeG: Fondos Reservados de la Universidad de Guadalajara (1794), lib I, f 13 y 90.

Bibliografía

- ABBAGNANO, Nicola (2001). *Diccionario de filosofía*, México: Fondo de Cultura Económica.
- ALCÁNTARA LÓPEZ, Álvaro (2008). *Los motivos del Son*, Xalapa: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. Unidad Golfo, [www.ciesasgolfo.edu.mx].
- BRADING, D. A. (1972). *Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-7810)*, México: Fondo de Cultura Económica.
- BRILL, Mark (2005). *The Oaxaca Cathedral Examen de oposición: The quest for a modern style*, Latin American Music Review, vol. 26: number 1, Austin: University of Texas Press, spring/summer.
- COATSWORTH, John H. (1990). *Los orígenes del atraso. Nueve ensayos de historia económica de México en los siglos XVII y XIX*, México: Alianza Editorial Mexicana.
- DE HUMBOLDT, Alejandro (2004). *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*. México: Editorial Porrúa (colección "Sepan cuantos...").
- DE LA MAZA, Francisco *et al.* (1981). *Cuarenta siglos de arte mexicano. Arte colonial*, México: Editorial Herrero, S. A., edición especial autorizada a Promociones Editoriales Mexicanas, S. A. de C. V.
- ELÍAS, Norbert (1998). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México: Fondo de Cultura Económica.
- ESTRADA, Jesús (1973). *Música y músicos de la época virreinal*, México: Secretaría de Educación Pública. Colección SEP-Setentas.
- GONZÁLEZ Casanova, Pablo (1958). *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*, México: El Colegio de México.
- GRIMBERG, Carl (1982). *Historia Universal. El siglo de la Ilustración, vol. 9*, Barcelona: Editorial Daimon.

- MARTÍNEZ CORONA, Aurelio (2000). *El colegio de infantes de la catedral de Guadalajara*. Zapopan, Jal., 2000.
- PÁEZ BROTCHE, Luis (1985). *Jalisco, historia mínima*, Guadalajara: Ayuntamiento de Guadalajara, Jal.
- RICARD, Robert (1949). *La conquista espiritual de México: ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*, México: Fondo de Cultura Económica.
- SALAZAR, Adolfo (1988). *Conceptos fundamentales de la música occidental*, Madrid: Alianza Editorial.
- SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, José Roberto (1990). *Bailes y sones deshonestos en la Nueva España*, Xalapa: Instituto Veracruzano de Cultura.
- SEMO, Enrique (1968). *Historia del capitalismo en México. Los orígenes 1521-1763.*, México: Editorial Era.
- STANFORD, Thomas (1984). *El Son Mexicano*, México: Secretaría de Educación Pública / Fondo de Cultura Económica.
- STEVENSON, Robert (1986). *La música en el México de los siglos XVI a XVIII*, en *La música de México I. Historia 2. Periodo virreinal (1530 a 1810)*, Julio Estrada (ed.), México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- TELLO, Aurelio (1994). *Tesoro de la música polifónica en México VII, Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca. Cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya*, México: Centro de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez.
- (2000). *Música en la Nueva España, tres siglos de arte sonoro*. México: México Desconocido núm. 38, septiembre/octubre.
- VARGASLUGO, Elisa (1993). *México Barroco*, México: Salvat y Grolier Editores.
- VELÁSQUEZ, María del Carmen (1974). *El siglo XVIII en Historia documental de México*, México: Universidad Autónoma de México.