



IV COLOQUIO MUSICAT  
*HARMONIA MUNDI*. LOS INSTRUMENTOS SONOROS  
EN IBEROAMÉRICA, SIGLOS XVI AL XIX

MEMORIAS IV  
SEMINARIO NACIONAL DE MÚSICA EN LA NUEVA ESPAÑA Y EL MÉXICO INDEPENDIENTE

**Ciudad de México**  
Universidad Nacional Autónoma de México:  
*Instituto de Investigaciones Estéticas*  
*Facultad de Filosofía y Letras*  
*Escuela Nacional de Música*  
Centro de Arte Mexicano, A.C.

**Puebla**  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla:  
*Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego"*  
Fundación Manuel Toussaint, A.C.

**Oaxaca**  
CIESAS- Unidad Pacífico Sur  
Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca:  
*Biblioteca Francisco de Burgoa*  
Casa de la Ciudad  
Fundación Alfredo Harp Helú

**Guadalajara**  
El Colegio de Jalisco  
Universidad de Guadalajara:  
*Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades*

**San Cristóbal de las Casas**  
Universidad Autónoma de Chiapas:  
*Facultad de Ciencias Sociales*

**Mérida**  
Escuela Superior de Artes de Yucatán

IV COLOQUIO MUSICAT

**HARMONIA MUNDI: LOS INSTRUMENTOS  
SONOROS EN IBEROAMÉRICA,  
SIGLOS XVI AL XIX**

Edición a cargo de Lucero Enríquez

COMITÉ EDITORIAL DEL IV COLOQUIO MUSICAT

Celina Becerra Arturo Camacho Drew E. Davies  
Patricia Díaz Cayeros Lucero Enríquez Morelos Torres

SECRETARÍA DEL COMITÉ

Margarita Covarrubias

ASISTENTES

Álvaro Miranda Pablo Osset Myriam Frago

El Seminario recibe apoyo de las siguientes instituciones:



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
COORDINACIÓN DE HUMANIDADES

México 2009



REPRODUCCIONES

Ex-Convento de San Agustín, Acolman, Estado de México, Ex-Convento de los Santos Reyes, Metztlán, Hidalgo y Ex-Convento de San Pablo de Yuririapúndaro, Guanajuato. Reproducciones autorizadas por Conaculta.

Anónimo, *Serie de castas*, Colección del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Conaculta-INAH-Mex. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Anónimo, *El sarao*, Colección del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Conaculta-INAH-Mex. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Queda prohibida la reproducción, uso y aprovechamiento, por cualquier medio, de las imágenes pertenecientes al Patrimonio Cultural de la Nación Mexicana contenidas en esta obra; está limitada conforme a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, y la Ley Federal del Derecho de Autor.

La reproducción debe ser aprobada previamente por el INAH y el titular del Derecho Patrimonial.

Maqueta: Gabriel Yáñez

Tipografía, formación y diseño de portada: Carmen Gloria Gutiérrez González

Ilustración portada: Juan de Dios Rodríguez Leonardo de León Coronado,

*Libro coral de la Catedral de Guadalajara, ca. 1740*, Archivo del Cabildo Metropolitano de la Arquidiócesis de Guadalajara (ACMAG).

Primera edición: 2009

D.R. © 2009 Universidad Nacional Autónoma de México

Coordinación de Humanidades

Instituto de Investigaciones Estéticas

Circuito Mario de la Cueva s/n

Ciudad Universitaria, 04510, México, D. F.

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor, y en su caso, de los tratados internacionales aplicables; la persona que infrinja esta disposición, se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

Proyecto Musicat

www.musicat.unam.mx

musicat\_web@yahoo.com.mx

Tel: (55) 56 22 75 47 ext. 205

Fax: (55) 56 65 47 40

ISBN: 978-607-02-0691-7

Impreso y hecho en México

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	ii
<i>Celina G. Becerra Jiménez y Arturo Camacho</i>	
<b>Musical Instruments in Cultural Context</b>	17
<i>Laurence Libin</i>	
LA REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA Y METAFÓRICA DEL INSTRUMENTAL SONORO	35
<b>La armonía de la conversión: ángeles músicos en la arquitectura novohispana y el pensamiento agustino-neoplatónico</b>	37
<i>Drew Edward Davies</i>	
<b>Entre cuerdas y castañuelas: un vistazo sonoro a la Nueva España galante</b>	65
<i>Lucero Enríquez</i>	
AVANCES Y HALLAZGOS	101
<b>Campanas y órganos: los artefactos de la discordia en el traslado de la catedral de Tzintzuntzan a Pátzcuaro, siglo XVI</b>	103
<i>Antonio Ruiz Caballero</i>	
TOCAR, ENSEÑAR Y APRENDER: TRADICIÓN Y SABERES	131
<b>Tradiciones violeras españolas trasplantadas a la Nueva España. El caso de Texquitote, San Luis Potosí</b>	133
<i>Víctor Hernández Vaca</i>	

Música y hagiografía en la <i>Relación</i> escrita por la madre Josefa de la Providencia (Lima, 1746-1747) <i>Cristina Cruz-Uribe</i>	155	Innovaciones peninsulares introducidas en la Nueva España para construir órganos: Jorge de Sesma en la Catedral de México (1695) y Félix de Yzaguirre en la de Puebla (1710) <i>Edward Charles Pepe</i>	261
Rumores de papel. Indicios y reconstrucciones de los instrumentos (y sus ministriles) en la Catedral Metropolitana de México (siglo XVI) <i>Israel Álvarez Moctezuma</i>	173	AVANCES Y HALLAZGOS	281
AVANCES Y HALLAZGOS	191	Los órganos de Nazarre de la Catedral de Guadalajara, 1727-1730 <i>Cristóbal Durán</i>	283
Las campanas: sus funciones y simbolismo en el ritual fúnebre catedralicio <i>Erika Salas Cassy</i>	193	Instrumentos musicales en la Catedral de Guadalajara en el siglo XVIII <i>Celina G. Becerra Jiménez y Rafael González Escamilla</i>	309
Llamado a sermón. Sobre el reglamento de campanas de la Catedral de Guadalajara <i>Arturo Camacho, Patricia Díaz Cayeros y Daniela Gutiérrez</i>	205	Un acercamiento a la vida musical de la Catedral de Mérida, Yucatán, en el siglo XVII <i>Ángel Gutiérrez Romero</i>	321
Las campanas en una ciudad episcopal novohispana en vísperas de la Independencia <i>Montserrat Galí Boadella</i>	221	La periferia colonial: música en una cofradía de Córdoba del Tucumán <i>Clarisa Eugenia Pedrotti</i>	327
PRESENCIA, TRANSFORMACIÓN, CONSTRUCCIÓN Y CONSERVACIÓN DEL INSTRUMENTAL SONORO	237	NOTAS CURRICULARES	343
Tradición e innovación en los instrumentos de cuerda frotada de la Catedral de México <i>Javier Marín López</i>	239	DIRECTORIO	351

**PRESENCIA, TRANSFORMACIÓN, CONSTRUCCIÓN  
Y CONSERVACIÓN DEL INSTRUMENTAL SONORO**

**AVANCES Y HALLAZGOS**

## INSTRUMENTOS MUSICALES EN LA CATEDRAL DE GUADALAJARA EN EL SIGLO XVIII

---

*Celina G. Becerra Jiménez y Rafael González Escamilla*  
Departamento de Historia  
Universidad de Guadalajara

Al igual que ocurría en todas las catedrales del mundo, la música constituyó un elemento esencial en la de Guadalajara, pues era el ritual sonoro el que hacía posible el desarrollo de la liturgia y convertía a ésta en el espacio más importante de la ciudad: el “centro físico y espiritual de la vida urbana”.<sup>1</sup> De aquí los esfuerzos y preocupación del Cabildo Catedral para dotarla de una capilla con los instrumentos y las voces indispensables que permitiera llevar a cabo las ceremonias y celebraciones con el esplendor y la devoción que sólo la fuerza de la música les imprimía y con la dignidad debida en la sede episcopal neogallega.

Los datos que se presentan aquí son el primer resultado de la revisión de los libros de actas capitulares del Cabildo Catedral tapatío en busca de las transformaciones que experimentó el instrumental sonoro utilizado en el recinto sagrado, con el objetivo adicional de conocer si éstas siguieron una evolución similar a la de otras latitudes.<sup>2</sup>

La evolución del instrumental sonoro catedralicio mexicano ha sido observada y analizada en varias ocasiones desde el Primer Coloquio Musicat, como lo prueban sendos trabajos de Lucero Enríquez y Drew Edward Davies. En el primero de ellos, publicado en el volumen colectivo *Música, catedral y*

- 
- 1 Drew Edward Davies, “Presentación”, en Patricia Díaz Cayeros (ed.), *Segundo Coloquio Musicat. Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, Guadalajara, UNAM/Universidad de Guadalajara, 2007, p. 7.
  - 2 Los autores agradecemos a la maestra Glafira Magaña, titular del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara, que nos haya permitido consultar el archivo capitular eclesiástico, pues sin ello este trabajo no habría sido posible.

*sociedad*, la autora sitúa la transición hacia nuevos estilos en la Nueva España entre 1720 y 1780, y señala que el cambio se habría producido alrededor de 1759.<sup>3</sup> El segundo, por su parte, ha mostrado la evolución musical que experimentó la Catedral de Durango desde mediados del esa centuria, cuando la música tradicional hispana fue sustituida por un repertorio con fuerte influencia italiana.<sup>4</sup>

Desde principios del siglo XVIII, los territorios que integraban el obispado de Guadalajara experimentaron un despegue económico y demográfico que ha sido constatado por la historiografía sobre la región neogallega.<sup>5</sup> La base de este crecimiento regional fue un notable incremento de la producción agropecuaria dedicada a satisfacer los mercados mineros del norte novohispano, principalmente Zacatecas y Bolaños. Este crecimiento sostenido debió reflejarse, desde las primeras décadas del siglo, en mayores ingresos para la catedral, y fue uno de los factores que permitieron alcanzar los objetivos de establecer en ella condiciones semejantes a las de otras sedes episcopales.

Desde el inicio del siglo XVIII, Guadalajara contaba con una capilla musical numerosa, integrada por 29 elementos, incluidos el maestro, las voces para canto llano y 8 voces de infantes o “monasillos”. Se trata de un conjunto más nutrido que el registrado en otras sedes episcopales novohispanas, como la de Durango, que no rebasaba los 20 integrantes. Al igual que ésta, la capilla tapatía contaba con dos sochantres, pero aquí estos dos miembros de la capilla tenían un carácter especial porque desempeñaban

dos funciones, ya que, además de dedicarse al canto, realizaban también labores como músicos y por ello recibían un salario adicional.<sup>6</sup>

El instrumental sonoro de ese periodo estaba conformado por violón, bajones, sacabuches, corneta y arpa, además del órgano. Al parecer este último, así como el bajón eran los únicos instrumentos a los que correspondían dos ejecutantes: primero y segundo organistas, primero y segundo bajones. Esta composición es parecida a la de otras catedrales peninsulares y novohispanas, aun cuando tuvieran menor número de integrantes.<sup>7</sup>

En 1727, el arribo del obispo Gómez de Cervantes marcó el inicio de una nueva etapa para la música catedralicia; ésta había experimentado cierta continuidad desde 1712: cuando habían desempeñado el cargo de maestro de capilla Martín Casillas y su hijo José Bernardo. Tras la muerte de este último, seis años de sede vacante en el obispado ocasionaron el deterioro de la función sonora, que parecía atravesar una crisis. Durante la sede vacante, el cabildo había tenido que asumir todas las tareas del gobierno de la diócesis y se había descuidado la escoleta de la que dependía la formación de los nuevos ejecutantes y cantores. En consecuencia, había quejas por la notoria escasez de ejecutantes y ministros para el coro. Tal situación cambió una vez que la diócesis estuvo a cargo del nuevo pastor y el cabildo pudo concentrar su atención en las necesidades litúrgicas y encaminar sus esfuerzos a elevar el nivel de cantores y ejecutantes. Evidentemente, el problema no era la falta de recursos económicos, pues fue justo en 1727 cuando la catedral encargó la construcción de dos órganos al maestro José Nazarre, que tendrían un costo de 16 000 pesos. De la misma manera que se destinó esta suma para contar con un instrumento que diera el realce necesario a la liturgia, se invirtieron otras cantidades para elevar y mantener la calidad de la capilla. Al año siguiente, se asignaron 100 pesos a Juan Antonio Zamora, organista de la catedral, para

3 Lucero Enríquez, “¿Y el estilo galante en la Nueva España?”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *Primer Coloquio Musicat. Música, catedral y sociedad*, México, UNAM, 2006, p. 178.

4 Drew Edward Davies, “The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Español Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteen-Century New Spain”, tesis doctoral, The University of Chicago, 2006, pp.115-116.

5 Ramón María Serrera, *Guadalajara ganadera. Estudio regional novohispano (1760-1805)*, Guadalajara, H. Ayuntamiento de Guadalajara, 1991; Eric Van Young, *La ciudad y el campo en el México del siglo XVIII. La economía rural de la región de Guadalajara, 1675-1820*, México, FCE, 1989; Richard Lindley, *Las haciendas y el desarrollo económico en Guadalajara, Jalisco, México*, México, FCE, 1987.

6 Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (en adelante AHAG), Sección Gobierno, Serie Catedral, caja 4, “Cuaderno de libramientos pagados a los ministros y demás sirvientes de esta Iglesia. Tercio de fin de agosto de 1727”.

7 Davies, “The Italianized Frontier...”, *op. cit.*, p. 117.

que supliera al maestro de capilla en la enseñanza de las nuevas generaciones de músicos en la escoleta y superara así la falta de atención que se venía experimentando en este renglón. Poco después, se creó la plaza de segunda arpa y en los años siguientes se registró el ingreso de otros ejecutantes.

Hacia 1734, empezaba a manifestarse en Guadalajara la influencia del estilo galante y la evolución estilística se reflejaba en determinado uso de nuevos instrumentos musicales para interpretar una parte independiente de las voces como los violines, oboes, clarines, trompas y flautas trasversas.<sup>8</sup>

En aquel mismo año aparece la primera mención de nuevos instrumentos en la capilla, pues se señala que Cristóbal Gallardo tenía la plaza de músico con 300 pesos de salario por tocar el oboe, violín y clarín, y que estaba obligado a ejecutar este último “acompañando papeles de música”.<sup>9</sup> Se trata de instrumentos necesarios para interpretar los repertorios de influencia italiana que empezaba a introducirse en la Nueva España en esa época.

El interés del cabildo tapatío por incorporar el nuevo estilo también se manifestó al contratar un violinista en condiciones excepcionales: 300 pesos de salario sólo por tocar en los “días clásicos”, además de cubrir todos los gastos que representaba su traslado desde la ciudad de México. Se trataba de Santiago Billoni,<sup>10</sup> músico italiano autor de obras de estilo galante que habría de convertirse en maestro de capilla de Durango.<sup>11</sup> La presencia de Billoni en Guadalajara, donde contrajo matrimonio en 1738, constituye una muestra del aprecio e interés por músicos con una cultura musical europea y la importancia que se concedía al violín como instrumento necesario para interpretar las nuevas composiciones.

En los años siguientes, el instrumental sonoro catedralicio se modificó para quedar conformado con órgano mayor, segundo y tercero; violines,

arpa mayor y segunda; cuatro bajones, dos oboes, clarín, violón con cuatro ejecutantes, y sacabuche. Así, en 1745, los miembros de la capilla que aparecen en las listas de salarios cubiertos con fondos de la fábrica de la catedral son los siguientes:<sup>12</sup>

Miguel Tello	sochantre y músico
Francisco Morillo	sochantre y músico
José Rosales	maestro de capilla y escoleta
Don Pedro Pablo Velasco	órgano y maestro de escoleta
Ventura Casillas	músico
Galindo	músico
Cristóbal Argüello	músico violón
Lorenzo Bravo	músico
Manuel Núñez	músico bajón
Cristóbal Gallardo	músico, oboe, violín y clarín
Joaquín Guevara	músico
Antonio Orozco	músico
José Aguirre	músico arpista
Bachiller don Miguel Placeres	músico
José Pamplona	músico violón
Sierra Vargas	músico
Juan Antonio Argüello	músico
Nicolás García	músico
Manuel Cleofás	músico
Carrillo	maestro de escoleta
Juan Antonio Núñez	canto llano y figurado
Miguel Peña	canto figurado
Ignacio Saucedo	canto figurado

8 Roberto García Bonilla, “Hacia una geografía de la música virreinal: Aurelio Tello”, en *Visiones sonoras. Entrevistas con compositores, solistas y directores*, México, Siglo XXI/Conaculta, 2001, p. 226.

9 AHCEG, Actas de Cabildo, libro 10, f. 29v, 27 de febrero de 1734.

10 *Ibid.*, ff. 80v-81f, 9 de septiembre de 1737.

11 Davies, “The Italianized Frontier...”, *op. cit.*, pp. 134-137.

12 AHAG, *loc. cit.*, *doc. cit.*

A esta relación habría que agregar a don Antonio Zamora, organista mayor contratado desde 1737, y a un segundo organista cuyo salario se pagaba con otros fondos. Así, se puede observar que la capilla rebasaba los 29 elementos, pues, además de 18 músicos registrados, contaba con otros 2 organistas, cantores y 8 voces infantiles o *monasillos*. Sin embargo, cabe señalar además que resulta difícil determinar si todos los registrados desempeñaban normalmente sus labores, pues en el caso del músico Ventura Casillas las actas capitulares consignan que desde 1732 no ejecutaba ningún instrumento por haber perdido la vista, y si aparece en las listas de salarios se debe a que cobraba una cantidad que el cabildo le había concedido como pensión anual.

En 1750, el cabildo asignó la plaza de maestro de capilla a Francisco de Rueda, violinista procedente de la Catedral de México, quien ocuparía el cargo hasta su muerte, ocurrida en 1769. Fue precisamente en este lapso de casi dos décadas cuando tuvo lugar una importante transformación en la capilla tapatía al integrarse a los bajones, arpas, violines, violón de cuatro cuerdas y metales ya existentes nuevos instrumentos como la viola, que aparece en 1753, y el contrabajo, mencionado por primera vez en 1754. Finalmente, pero todavía bajo la batuta de Rueda, en 1761 se incorporaron flauta y trompa.

Además de los aspectos puramente sonoros, la presencia y prestancia de los músicos que asistían al coro revestía también importancia. En 1762, los señores capitulares se preocupaban por:

[...] el modo en que entran al coro de esta santa iglesia, los bajoneros y los violinistas, pues siendo en capas y pelo largo, hace disonancia en él, distinguiéndolos de los demás ministros de la capilla, que entran en hábitos clericales. Dijeron que se hagan opas de paño, y sobre pellices a los dichos bajoneros y violinistas a contra de fábrica, por esta primera vez, para que de esta suerte, y no de otro modo, entren los dichos en el coro de esta santa iglesia.<sup>13</sup>

13 AHCEG, *loc. cit.*, libro 12, f. 21, 20 de mayo de 1762.

Por lo que se refería a la integración del conjunto, era el maestro de capilla el encargado de decidir de acuerdo con las necesidades de cada composición y ceremonia. Así, Antonio Nicolás, bajonero, estaba obligado a tocar oboe cuando el maestro de capilla lo ordenara.<sup>14</sup> Y más adelante, Pedro Jiménez, también bajonero, presentaba un escrito donde manifestaba que su trabajo había aumentado debido a la muerte de su compañero Lorenzo de la Cruz y “por estar enfermo del pecho Nicolás García, que toca oboe, por ser instrumento más suave que el bajón, y pidiendo se le aumente el salario”.<sup>15</sup> En esta ocasión, el cabildo acordó aumentarle 25 pesos anuales, con lo que sus ingresos incrementarían de 75 a 100 pesos cada año.

En 1769, el cabildo ordenó traer oboes desde la capital virreinal con el fin específico de que los monasillos aprendieran a tocarlos,<sup>16</sup> con lo que se puede apreciar el interés de los encargados de la liturgia catedralicia por acrecentar y mantener la riqueza instrumental y preparar ejecutantes a tono con los nuevos sonidos que se imponían en otras regiones del mundo y con la importancia que adquirirían los instrumentos de aliento.<sup>17</sup>

En 1771, fecha de llegada del obispo fray Antonio Alcalde, la capilla estaba integrada de la siguiente manera:

Casillas	sochantre
Placeres	maestro de capilla
Rivera	arpista y músico
Guevara	músico y maestro de escoleta
Argüello	músico
Villegas	músico
Cleofas	violinista
Aramayo	violinista

14 *Loc. cit.*, libro 10, f. 80v-81, 9 de septiembre de 1737.

15 AHCEG, *loc. cit.*, libro 11, f. 159v, 1° de marzo de 1755.

16 *Loc. cit.*, libro 12, f. 81v, 19 de mayo de 1779.

17 García Bonilla, *op. cit.*, p. 226.

Ibáñez	violinista
Ramírez	violinista
Rueda	violinista
Soto	trompas y violín
Tamés	músico y maestro de escoleta
Ugalde	músico
Zelis	bajonero
4 cantores	
8 monacillos	

El sochantre Pedro Antonio Casillas se desempeñaba en una plaza de músico en 1764 cuando el cabildo lo nombró para sustituir al anterior sochantre, Miguel Tello, quien había fallecido, aunque sin abandonar las funciones de su primer nombramiento. Así es como, hasta 1774, el sochantre Casillas se desempeñaba también como músico, según se desprende de las listas de salarios que la catedral entregaba a los integrantes de la capilla.<sup>18</sup> Tal como se señaló arriba, éste no es un caso excepcional de la catedral neogallega, pues durante el siglo XVIII fueron frecuentes los casos de los sochantres que cumplían a la vez funciones de cantores y de instrumentistas.

En esta época, el arpa, instrumento tradicional en la interpretación de la música hispana del siglo XVII, había caído en desuso en catedrales como la de Durango;<sup>19</sup> sin embargo, en Guadalajara su presencia se prolongó dentro de la capilla.

La gestión episcopal de fray Antonio Alcalde, que se extendió desde 1771 hasta su muerte ocurrida en 1792, abarcó un periodo de crecimiento urbano, reformas y el terrible año del hambre para Guadalajara y para toda la Nueva España. En aquel entonces, los maestros de capilla eran el bachiller José María Placeres y Miguel Placeres —tal vez hermano del anterior—, am-

bos formados como músicos en la propia catedral tapatúa. En ese tiempo, la capilla contaba con el siguiente conjunto instrumental: órgano mayor, segundo y tercero; arpa mayor y segunda; cuatro bajones, cuatro violines, dos oboes, clarín, violón, flauta y trompa,<sup>20</sup> con todos los cuales se podían interpretar las composiciones más recientes, lo mismo que piezas del antiguo repertorio.<sup>21</sup>

En 1789, el músico Ramón Rosado señalaba “tener fabricados dos timbales que pueden servir entre los instrumentos músicos de que se compone la capilla, expresando tenerle de costo setenta y dos pesos solicitando los reciba este venerable cabildo para el servicio de la Iglesia”.<sup>22</sup> En esa misma fecha, el cabildo solicitó que fuera el señor obispo quien determinara qué personas debían tocarlos y los días en que serían utilizados. Los dos timbales fueron aceptados por los capitulares: “en atención a ser útiles en la iglesia para la armonía y consonancia de la música, determinaron tomarlos”.<sup>23</sup> En 1791, los instrumentos aún se usaban y se encomendó al músico Ignacio Ortiz de Zárate “la [tarea] de tocar los timbales en las piezas que se ofrezcan [y] cuidarlos y componerlos cada y cuando sea necesario”.<sup>24</sup>

La ampliación del repertorio instrumental no se detuvo con el cambio de centuria y, en 1810, aparece en los registros el monacillo Pedro Ochoa: “Acompañando una certificación del maestro de capilla en que acredita su instrucción en el violonchelo, y suplica que así por esto, como por estar vacante la plaza de este instrumento por fallecimiento del presbítero don Pedro Regalado Tamés, se le confiera con el sueldo que este venerable cabildo tenga a bien”.<sup>25</sup> Si bien el documento expresa que el violonchelo era ejecutado por Pedro Regalado, parece que su uso databa de poco tiempo, pues ésta es la primera mención que se hace de él.

<sup>18</sup> AHAG, *loc. cit.*, *doc. cit.*

<sup>19</sup> Davies, “The Italianized Frontier...”, *op. cit.*, pp. 115-116.

<sup>20</sup> AHCEG, *loc. cit.*, libro 12, f. 144, 1772.

<sup>21</sup> Enríquez, *op. cit.*, p. 175.

<sup>22</sup> AHCEG, *loc. cit.*, libro 14, ff. 110v-111, 26 de noviembre de 1789.

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, ff. 163-163v, 26 de mayo de 1791.

<sup>25</sup> *Loc. cit.*, libro 16, f. 14, 10 de abril de 1810.

Otra novedad fue el clarinete, introducido en 1812, cuando un músico de apellido Maserani, posiblemente italiano, pretendió “la plaza de primer clarinete”.<sup>26</sup> La presencia de tal instrumento —al que imprimió importancia Mozart— permite constatar que la música catedralicia tapatía evolucionaba de acuerdo con las nuevas corrientes que se extendían en Europa y en la Nueva España.

En 1815 se registró otra innovación a la que se hace referencia en actas: “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 se les ha dado a 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”.<sup>27</sup>

Como se lee en la nota, los músicos que interpretaban el bajón fueron los encargados de aprender a tocar el fagot ante los nuevos requerimientos musicales de la capilla: ejemplo de cómo se introduce un instrumento musical necesario para las composiciones de un nuevo estilo.

La capilla musical de la Catedral de Guadalajara no experimentó una transformación importante en cuanto al número de sus integrantes durante el último siglo virreinal, pero sí se modificó de manera sustancial su composición. La difusión del estilo galante y el interés del cabildo tapatío por incorporarlo al repertorio catedralicio se reflejan al incluirse violines a partir de la tercera década del XVIII, cuando aparecen las primeras menciones de ese instrumento y se contrata al italiano Santiago Billoni para tocarlo en los “días clásicos”.<sup>28</sup>

La adopción de nuevos instrumentos y estilos tiene su momento clave hacia mediados del siglo, cuando queda conformado el conjunto de acuerdo con una nueva modalidad sonora; a él se añaden luego otros elementos

como el violonchelo, el fagot y el clarinete. Si consideramos que la mayoría de las catedrales novohispanas contaban con capillas que no sumaban más de 20 integrantes,<sup>29</sup> entre los cuales se incluía a los cantores en un número aproximado de 8, se puede observar que los esfuerzos del cabildo tapatío tuvieron como resultado una catedral que participó de los movimientos y las innovaciones sonoras que se imponían en sus equivalentes americanas e hispanas.

#### ABREVIATURAS

AHAG Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara  
AHCEG Archivo Histórico del Cabildo Eclesiástico de Guadalajara

#### FUENTES DOCUMENTALES Y BIBLIOGRÁFICAS

- AHAG Sección Gobierno, Serie Catedral, caja 4, “Cuaderno de libramientos pagados a los ministros y demás sirvientes de esta Iglesia. Tercio de fin de agosto de 1727”.
- AHCEG Actas de cabildo, libros 10, 11, 12, 14, 16.
- Davies, Drew Edward, “The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Español Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain”, tesis doctoral, The University of Chicago, 2006.
- , “Presentación”, en Patricia Díaz Cayeros (ed.), *Segundo Coloquio Musicat. Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVII-XIX*, Guadalajara, UNAM/Universidad de Guadalajara, 2007.
- Enríquez, Lucero, “¿Y el estilo galante en la Nueva España?”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *Primer Coloquio Musicat. Música, catedral y sociedad*, México, UNAM, 2006.
- García Bonilla, Roberto, “Hacia una geografía de la música virreinal: Aurelio Tello”, en *Visiones sonoras. Entrevistas con compositores, solistas y directores*, Siglo XXI/Conaculta, 2001.

26 *Ibid.*, ff. 48v-49, 14 de noviembre de 1812.

27 *Ibid.*, ff. 89f-89v, 22 de mayo de 1815.

28 *Loc. cit.*, libro 10, ff. 80v-81, 9 de septiembre de 1735.

29 García Bonilla, *op. cit.*, p. 226.

Lindley, Richard, *Las haciendas y el desarrollo económico en Guadalajara, Jalisco, México*, México, FCE, 1987.

Serrera, Ramón María, *Guadalajara ganadera. Estudio regional novohispano (1760-1805)*, Guadalajara, H. Ayuntamiento de Guadalajara, 1991.

Van Young, Eric, *La ciudad y el campo en el México del siglo XVIII. La economía rural de la región de Guadalajara, 1675-1820*, México, FCE, 1989.

IV Coloquio Musicat

*Harmonia mundi*: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX  
se terminó de imprimir en diciembre de 2009 en los talleres de Documaster,  
Av. Coyoacán 1450, Col. del Valle, C. P. 03100, México, D. F.

La tipografía y la diagramación estuvieron a cargo de Carmen Gloria Gutiérrez.

Lucero Enríquez cuidó la edición.

El tiraje consta de 340 ejemplares.