

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

Universidad Nacional Autónoma de México:

Facultad de Filosofía y Letras

Escuela Nacional de Música

Centro de Arte Mexicano, A.C.

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla:

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego"

Fundación Manuel Toussaint, A.C.

CIESAS- Unidad Pacífico Sur

Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca:

Biblioteca Francisco de Burgoa

Casa de la Ciudad

Fundación Alfredo Harp Helú

El Colegio de Jalisco

Universidad de Guadalajara:

Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades

Universidad Autónoma de Chiapas:

Facultad de Ciencias Sociales

Escuela Superior de Artes de Yucatán

Celina Becerra

Arturo Camacho

Drew E. Davies

Patricia Díaz Cayeros

Lucero Enríquez

Morelos Torres

Margarita Covarrubias

ASISTENTES

Álvaro Miranda

Pablo Osset

Myriam Frago

El Seminario recibe apoyo de las siguientes instituciones:



Edición a cargo de Lucero Enríquez



COORDINACIÓN
DE HUMANIDADES

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 Yuriripúndaro, 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

Celina G. Becerra Jiménez y Arturo Camacho II

Musical Instruments in Cultural Context 17

Laurence Libin

LA REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA Y METAFÓRICA

DEL INSTRUMENTAL SONORO 35

La armonía de la conversión: ángeles músicos en la arquitectura novohispana y el pensamiento agustino-neoplatónico 37

Drew Edward Davies

Entre cuerdas y castañuelas: un vistazo sonoro a la Nueva España galante 65

Lucero Enríquez

AVANCES Y HALLAZGOS 101

Campanas y órganos: los artefactos de la discordia en el traslado de la catedral de Tzintzuntzan a Pátzcuaro, siglo XVI 103

Antonio Ruiz Caballero

TOCAR, ENSEÑAR Y APRENDER: TRADICIÓN Y SABERES 131

Tradiciones violeras españolas trasplantadas a la Nueva España. El caso de Texquitote, San Luis Potosí 133

Víctor Hernández Vaca

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
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	191
Las campanas: sus funciones y simbolismo en el ritual fúnebre catedralicio <i>Erika Salas Cassy</i>	193
Llamado a sermón. Sobre el reglamento de campanas de la Catedral de Guadalajara <i>Arturo Camacho, Patricia Díaz Cayeros y Daniela Gutiérrez</i>	205
Las campanas en una ciudad episcopal novohispana en vísperas de la Independencia <i>Montserrat Galí Boadella</i>	221
PRESENCIA, TRANSFORMACIÓN, CONSTRUCCIÓN Y CONSERVACIÓN DEL INSTRUMENTAL SONORO	237
Tradición e innovación en los instrumentos de cuerda frotada de la Catedral de México <i>Javier Marín López</i>	239

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
--	-----

AVANCES Y HALLAZGOS	281
---------------------	-----

Los órganos de Nazarre de la Catedral de Guadalajara, 1727-1730 <i>Cristóbal Durán</i>	283
---	-----

Instrumentos musicales en la Catedral de Guadalajara en el siglo XVIII <i>Celina G. Becerra Jiménez y Rafael González Escamilla</i>	309
--	-----

Un acercamiento a la vida musical de la Catedral de Mérida, Yucatán, en el siglo XVII <i>Ángel Gutiérrez Romero</i>	321
--	-----

La periferia colonial: música en una cofradía de Córdoba del Tucumán <i>Clarisa Eugenia Pedrotti</i>	327
---	-----

NOTAS CURRICULARES	343
--------------------	-----

DIRECTORIO	351
------------	-----

TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA FROTADA DE LA CATEDRAL DE MÉXICO

Javier Marín López

Universidad de Jaén

Uno de los aspectos más interesantes de la vida musical de las catedrales españolas e hispanoamericanas del siglo XVIII lo constituyen los sustanciales cambios experimentados por la música en las primeras dos décadas, y relacionados, al menos en parte, con la incorporación de nuevos timbres instrumentales a las capillas eclesiásticas. Aunque se trata de un proceso muy complejo, que afectó a todos los elementos musicales —desde las técnicas compositivas hasta la armonía, la escritura vocal y la textura—, la introducción y consolidación de determinados instrumentos (violín, oboe, flauta, clarín y trompa) y la desaparición de otros (chirimía, corneta y sacabuche), ha sido señalada por diversos estudiosos como un indicador fundamental en la modernización musical.¹

La transformación de los grupos instrumentales en las capillas eclesiásticas ha sido abordada de forma recurrente en los estudios catedralicios españoles de los últimos años, pero apenas sabemos cómo se llevó a cabo este proceso en las catedrales del Nuevo Mundo. El presente trabajo, centrado en el caso concreto de los instrumentos de cuerda frotada de la Catedral de México, pretende ser una primera aportación en tal sentido. En cada una

¹ Uno de los primeros musicólogos que relacionó los instrumentos musicales con el cambio de estilo fue José López-Calo, "Barroco-estilo galante-clasicismo", en *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"*, 2 vols., Salamanca, Ministerio de Cultura, 1985, vol. 2, pp. 3-30. El tema fue desarrollado posteriormente por Álvaro Torrente, "The Sacred Villancico in Early Eighteenth-Century Spain: The Repertory of Salamanca Cathedral", 2 vols., tesis doctoral, Cambridge, University of Cambridge, 1997, vol. 1, pp. 153-166; y Andrea Bombi, "Entre tradición y modernización. El italianismo musical en Valencia (1685-1738)", 2 vols., tesis doctoral, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2002, vol. 1, pp. 101-121. Otros estudios posteriores sobre el mismo tema serán citados a lo largo de este trabajo.

de las cuatro secciones se analiza, sucesivamente, la introducción de los instrumentos cordófonos de arco: violín, viola, violón (y violoncello) y contrabajo (tololoche). Como Anexo, incluyo un listado de los intérpretes de estos instrumentos en la Catedral de México elaborado a partir de la documentación de distintos archivos.

El estudio de la introducción de los instrumentos presenta algunos problemas, relacionados directamente con la naturaleza de las fuentes manejadas. Las actas capitulares, principal fuente de los estudios catedralicios tanto en España como en Hispanoamérica, constituyen una especie de trampa o espejismo documental, ya que la información que aportan, dentro de su fiabilidad, suele ser incompleta y dependiente del grado de detalle del secretario capitular y de la importancia que concediese —tanto él como el cabildo— a los temas musicales tratados. Así, las actas capitulares a veces presentan lagunas y no siempre registran el ingreso de un determinado instrumento. Por ello, es necesario cruzar la información de las actas con otros tipos documentales como la serie de correspondencia —que incluye los memoriales de los ministros— y la documentación contable, tipologías documentales que prácticamente no han sido empleadas hasta ahora por los musicólogos que se han acercado a la Catedral de México.² Igualmente imprescindible resulta rastrear la presencia de los instrumentos en la iconografía musical y en la propia música conservada y compuesta por los maestros locales, lo que permitirá matizar o cuestionar alguna cronología,³ y además distinguir entre las primeras referencias a la tentativa de introducción de un determinado instrumento o su contrato de forma ocasional, por un lado, y su incorporación definitiva a la plantilla, por otro.

2 Una excepción es el trabajo de Lucero Enríquez y Raúl H. Torres Medina, "Música y músicos en las actas de cabildo de la Catedral de México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 79, 2001, pp. 179-207.

3 Sobre iconografía musical en el México virreinal son de obligada consulta los trabajos de Salvador Moreno, "La imagen de la música en México", en *Artes de México*, vol. 140, núm. 18, 1971, pp. 3-105, y Evguenia Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México, Conaculta, 1999.

Al igual que otros tantos aspectos de la vida catedralicia, la introducción de los nuevos instrumentos miró al Viejo Mundo. La necesidad de instrumentos para las nuevas iglesias provocó un trasiego constante de instrumentos peninsulares con destino al Nuevo Mundo que se prolongó desde principios del siglo XVI hasta las primeras décadas del XIX, y que incluyó desde los grandes órganos de tribuna hasta muchos de los instrumentos empleados en las capillas.⁴ Con esos instrumentos también llegaron constructores, quienes establecieron talleres destinados a su construcción y venta y enseñaron su oficio a los indígenas, cuya capacidad como constructores e intérpretes de todo género de instrumentos europeos era muy alabada por los cronistas.⁵

Esta proliferación de instrumentos provocó, ya en el siglo XVI, la reducción de unos y la supresión de otros, tal como se especifica en los dos primeros concilios provinciales mexicanos.⁶ Muy pronto también se procedió a regular municipalmente la construcción de instrumentos y en 1585 el Ayuntamiento de México estableció un gremio de violeros con su correspondiente marco legal de ordenanzas. Para el ejercicio profesional de violero

4 De ello informan los registros de navíos de Sevilla y los inventarios de tiendas conservados en México; véase María Gembero Ustároz, "Documentación de interés musical en el Archivo General de Indias de Sevilla", en *Revista de Musicología*, vol. 24, núms. 1-2, 2001, pp. 11-38. Según John Koegel, "Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España", en *Heterofonía*, núms. 116-117, enero-diciembre de 1997, p. 25, el librero José Fernández Jáuregui tenía a la venta en 1801 casi 150 instrumentos musicales.

5 Véase José Antonio Guzmán Bravo, "Mexico, Home for the First Musical Instrument Workshops in America", en *Early Music*, vol. 3, núm. 6, 1978, pp. 350-355, y Robert Stevenson, *Music in Mexico. A Historical Survey*, Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1952, p. 68, quien indica, citando al cronista Juan de Torquemada, que "no había instrumento usado en las iglesias que los indios de las grandes ciudades no habían aprendido a construir y tocar". La presencia de constructores europeos afincados en México puede documentarse, incluso, hasta principios del siglo XIX; véase Gabriel Saldívar, *Historia de la música mexicana*, México, SEP/Ediciones Gernika, 1987, pp. 226-235.

6 Véase Alberto M. Carreño, *Un desconocido cedulaario del siglo XVI*, México, Imprenta de M. León Sánchez, 1944, p. 411, cédula 86, y Stevenson, *op. cit.*, pp. 62-67 y 91-93. Se promulgaron cédulas similares en Guatemala y Perú, según Leonardo Waisman, "La América española: proyecto y resistencia", en John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004, pp. 526-527.

era necesario realizar una demostración de que se dominaba la fábrica de diversos instrumentos (clavicornio [*sic*], clavicímbalo, monocordio, laúd, vihuela de arco, arpa y vihuelas de distintos tamaños); en caso de que el aspirante pasase el examen, se le concedía licencia para poner una tienda.⁷

A continuación se examinará cada una de las circunstancias en que se introdujeron los distintos instrumentos de cuerda en la capilla catedralicia de México. De las diversas fuentes manejadas se desprende que la introducción y pervivencia de un determinado instrumento no siempre dependía del carácter innovador o retrógrado del cabildo, sino también, a veces, de aspectos coyunturales como el ofrecimiento de un músico hábil y la oportunidad de contar con sus servicios. Por otro lado, su desaparición iba muchas veces ligada al fallecimiento de su último intérprete. Para obtener una idea más completa de la evolución de la sonoridad de la capilla, el estudio de los instrumentos cordófonos debería completarse en el futuro con un análisis de las restantes familias. No obstante, los instrumentos de cuerda permiten determinar el grado de modernidad o conservadurismo musical de la Catedral de México en relación con otras instituciones de perfil similar —catedrales de Toledo, Sevilla, Cádiz y Lima— con las que frecuentemente será comparada en el presente trabajo.⁸

7 Las ordenanzas de los violeros se conservan en el Archivo Histórico del Distrito Federal, vols. 431a-433a, "Colección de ordenanzas de la muy noble, insigne y muy leal e imperial ciudad de México [...] Hízola el licenciado don Francisco del Barrio Lorenzot, abogado de esta Real Audiencia y contador de la Nobilísima Ciudad", t. 1, ff. 190-198v, sin fecha (1765, aprox.). Como posible modelo de estas ordenanzas hay que considerar las de violeros de Sevilla, publicadas en 1527 y ejemplo para otras contemporáneas a ellas como las de Granada.

8 Las fuentes usadas para trazar la cronología de estos centros han sido las siguientes: Carlos Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro*, Toledo, Consejería de Cultura/Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003; Rosa Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España y otros países de Europa y América*, [CD-ROM], Granada, Universidad de Granada, 2003; Marcelino Díez Martínez, *La música en Cádiz. La catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, 3 vols., Cádiz, Univer-

VIOLÍN

La primera referencia al uso del violín en la Catedral de México procede de una fuente literaria y se remonta a 1691, cuando se publicaron los textos de los villancicos a San Pedro compuestos por sor Juana y musicalizados por Antonio de Salazar. Tanto el estribillo como las coplas del villancico *Qué bien la iglesia mayor* incluyen referencias al violín y a otros instrumentos musicales. Esta composición poética ha sido relacionada por algunos estudiosos con la producción pictórica contemporánea de Manuel Correa y Cristóbal Villalpando para la Catedral de México, en la que se representan los instrumentos que aparecen en el texto.⁹ Stevenson reprodujo el texto y sugirió que las alusiones organológicas de los textos fueron plasmadas por Salazar en la música, componiendo acompañamientos instrumentales para los instrumentos citados en cada estrofa.¹⁰ Sin embargo, la referencia a estos instrumentos parece más alegórica que real y podría relacionarse con la rica tradición musical de los textos literarios del villancico antes que con la presencia efectiva de esos instrumentos en la capilla; además, se citan algunos como el clarín, la trompeta y la trompa marina que no aparecen sino documentados muy posteriormente, lo que resta veracidad a la alusión al violín, quizá confundido con una vihuela de arco.

El primer registro documental del violín procedente del archivo catedralicio data de 1710, cuando el músico José Antonio Cerezo se ofreció como intérprete de violín y violón. En aquella oportunidad no fue admitido, pero el entonces maestro Manuel de Sumaya ya mostraba familiaridad con este instrumento, ya que incluyó una pareja de violines en su villancico-pregón

sidad de Cádiz/Diputación Provincial, 2004, y Andrés Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato*, 3 vols., Lima, Universidad Nacional de San Carlos/Casa de la Cultura del Perú, 1971-1972.

9 Para conocer reproducciones a color de los cuadros de Correa y Villalpando, véase Moreno, *op. cit.*, pp. 31, 38-40.

10 Robert Stevenson, "La música en la América colonial española", en Leslie Bethell (ed.), *Historia de la América latina*, vol. IV, *América Latina colonial: población, sociedad y cultura*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 319-320.

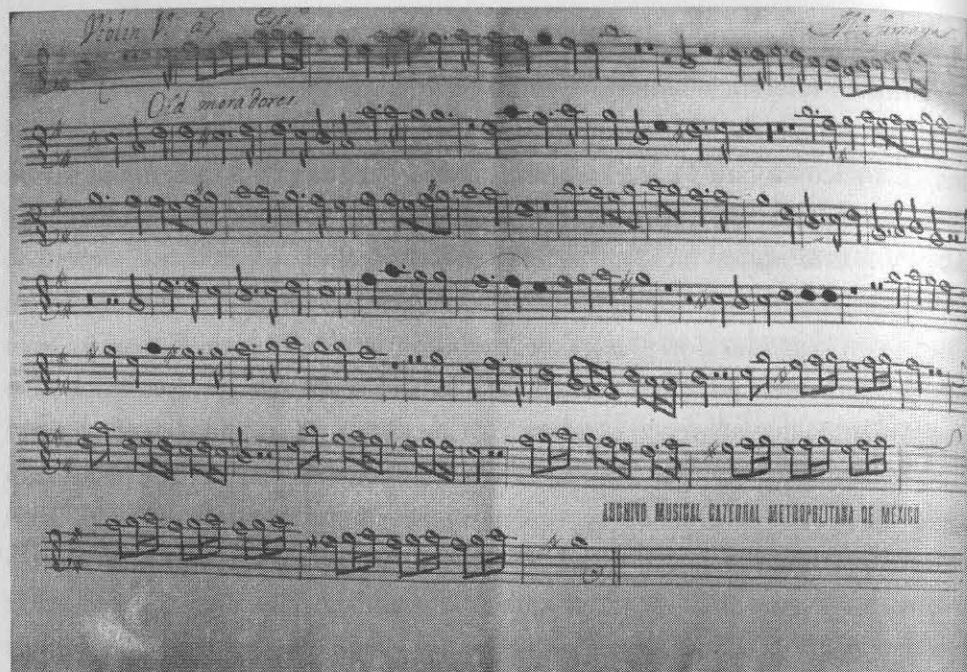


Figura 1. Particella del primer violín de *Oíd moradores del orbe*, Manuel de Sumaya (MEX-Mc, E88). Foto: Javier Marín López, 2008.¹¹

Oíd moradores del orbe, fechado precisamente en 1710, y cuyas dos partes de violín he localizado recientemente (fig. 1).¹²

Aunque el estilo violinístico aún no alcanza el carácter idiomático de obras posteriores de Sumaya, la presencia de una pareja de violines en el

villancico muestra la disponibilidad del instrumento, aunque sea de forma ocasional, con anterioridad a su implantación definitiva. Cinco años después, Cerezo se presentó a las oposiciones de violón, y fue elegido entre cinco opositores. A juicio de Sumaya, Cerezo:

[...] toca con gran destreza dicho instrumento del violón, con gran valentía y certeza el del violín, de mucho primor y aire, al que se añade que canta la voz de contralto y que la voz es buena, con que en este sujeto hay voz e instrumento, razones porque debo decir y asegurar a vuestra señoría que de los del concurso es el más científico y competente en que esta Santa Iglesia puede utilizar el que el dicho enseñe algunos niños en ambos instrumentos.¹³

Como vemos, el violín aparece introducido por un músico hábil en el nuevo instrumento y también en otro ya conocido: el violón. Desde ese momento, el violín figura ya como instrumento de plantilla y a Cerezo lo acompañará, desde 1720, su discípulo Francisco Pedrosa como segundo violín.¹⁴ Tan sólo unos pocos años después de su introducción en la catedral, estos instrumentos se hallaban lo suficientemente difundidos en los templos jesuitas de la ciudad como para que en 1728 abundaran los “sonoros conciertos de violines”.¹⁵ A partir de ese año, la presencia de una pareja de violines será constante a lo largo del siglo XVIII; hacia el final de la centuria su número aumentará incluso hasta diez violinistas, tal como lo acredita la plantilla de 1786.¹⁶

Pero, en términos comparativos, ¿fue temprana la introducción del violín en la Catedral de México? Si obviamos la tempranísima referencia de 1691 y si consideramos la fecha de 1710 como más ajustada a la realidad, las

11 N. de E.: la signatura actual de la obra es A0089.

12 Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), Actas de cabildo, libro 26, ff. 389-389v, 12 de diciembre de 1710. El citado villancico se conserva en el denominado “Fondo Estrada”, recientemente catalogado en Javier Marín López, “Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (1689-1812): el Fondo Estrada de la Catedral de México”, en María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (eds.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 339-340 y 345. El ministril de chirimía y bajoncillo Juan Francisco Orense, activo desde 1708, también podía tocar violín: véase ACCMM, Correspondencia, caja 23, exp. 2, 28 de febrero de 1708, y Actas de cabildo, libro 28, f. 110, 24 de mayo de 1715.

13 ACCMM, Correspondencia, caja 23, exp. 2, 10 de julio de 1715. En las transcripciones de documentos he actualizado ortografía y puntuación.

14 ACCMM, Actas de cabildo, libro 29, ff. 439v-440, 13 de diciembre de 1720.

15 Roubina, *op. cit.*, p. 196.

16 Archivo Histórico del Arzobispado de México (en adelante AHAM), Fondo Cabildo, Haceduría/Jueces hacedores, caja 124, exp. 9, 13 de julio de 1786.

conclusiones son bastante sorprendentes si se compara esta cronología con la de otras instituciones peninsulares. Actualmente, la aparición de este instrumento puede documentarse en más de una veintena de ellas.¹⁷ De todas, sólo cinco introdujeron el instrumento antes que la Catedral de México (Oviedo, 1702; Sigüenza y Granada, 1707; Jaén y Calahorra, 1708), lo cual indica no sólo que no transcurría demasiado tiempo entre la introducción de un instrumento en España e Hispanoamérica, sino que ésta tuvo lugar antes en México que en la mayoría de las capillas religiosas españolas, incluidas instituciones peninsulares de similar perfil como las sedes catedralicias de Salamanca (1712), Burgos (1714), Toledo y Sevilla (ambas en 1716). En el contexto hispanoamericano no puede establecerse la misma comparación debido a la carencia de estudios sistemáticos. Sin embargo, las referencias aisladas procedentes de distintos archivos confirman la relativamente temprana introducción del instrumento en otras catedrales como la de Valladolid y Lima, ya que ambas contrataron al primer violinista a finales de esa misma década (1719).¹⁸

Como rasgo característico también compartido con las catedrales españolas está el hecho de que el violín aparece en Hispanoamérica introducido

17 A las 22 instituciones recogidas en Miguel Ángel Marín, *Music on the Margin. Urban Musical Life in Eighteenth-Century Jaca (Spain)*, Kassel, Reichenberger, 2002, p. 85, habría que añadir otras cinco: Oviedo, 1702; Granada, 1707; Capilla Real de Granada, 1708; Cádiz, 1713, y Colegiata del Salvador de Granada, 1716.

18 Véase Óscar Mazín Gómez et al., *Archivo Capitular de Administración Diocesana Valladolid-Morelia. Catálogo I-III*, 3 vols., Zamora, El Colegio de Michoacán/Consejo de Cultura de la Arquidiócesis de Morelia, 1991-2001, vol. 3, p. 134, registro 5101. Las primeras obras con violines conservadas en la Catedral de Durango fueron compuestas ca. 1730 por Sebastián de Castañeda, mientras que en Puebla el primero en usarlos en sus piezas fue Nicolás Ximenes de Cisneros, maestro de capilla desde 1726: véase Drew Edward Davies, "The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, *Español Culture*, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain", 4 vols, tesis doctoral, University of Chicago, 2006, vol. 1, p. 131, y Javier Marín López, "Ximenes de Cisneros [Zisneros], Nicolás", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 10, pp. 1036-1037.

y practicado por extranjeros, especialmente italianos. Desconocemos el origen de Cerezo —un apellido que hasta el momento no había aparecido en la catedral, lo que sugiere su origen foráneo—,¹⁹ pero poco después de su admisión se presentó en la catedral el romano Benito Martino, intérprete de violín, viola y violón, quien no fue admitido por estar ya cubiertas las dos plazas de este instrumento y por estar "apto en la música italiana pero en lo que estilamos en España no".²⁰ Destacados violinistas de la catedral fueron italianos como José Givomo Laneri, Francisco Todini, José Pisoni Escotti, Gregorio Panseco e Ignacio Jerusalem.²¹ Este fenómeno se repite en otras catedrales hispanoamericanas de las que se dispone información como Valladolid (José Beltrán Cristofani), Puebla (Luis Catalani), Bogotá (Mateo Melphi), Lima (Carlos Antonio Muzzi) y Durango (Santiago Billoni).²²

Parte de los violines empleados en la capilla fueron, al igual que los órganos, importados desde la Península. Así, cuando en 1759 el músico Antonio Palomino retornó a España, el cabildo le encargó la compra de diversos instrumentos, entre ellos seis violines del constructor napolitano "Gallani", o de otro mejor si lo hubiera; la sola cita a Gagliano resulta de gran interés, ya que implica un conocimiento de la realidad musical en la Italia del periodo.²³

19 En aquella época músicos procedentes del Nápoles español tenían nombres y apellidos totalmente españolizados.

20 ACCMM, Actas de cabildo, libro 29, f. 451v, y Correspondencia, caja 23, exp. 3, 11 de febrero de 1721. Desconocemos la suerte posterior de Martino, quien probablemente buscaría acomodo en otra catedral novohispana.

21 Estos tres últimos instrumentistas llegaron a México en 1743 formando parte de una compañía teatral: véase Sevilla, Archivo General de Indias (en adelante AGI), Contratación, 5486, núm. 3, R. 15 (1742-43), y María Gembero Ustároz, "Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): estudio preliminar", en María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (eds.), *La música y el Atlántico*, op. cit., pp. 34-35.

22 Véase Roubina, op. cit., p. 174, n. 315; Robert Stevenson, *La música colonial en Colombia*, Cali, Instituto Popular de Cultura de Cali, 1964, p. 17, y Davies, op. cit., vol. 1, pp. 134-141. Sabemos de la existencia de Catalani por un proceso inquisitorial: véase Archivo General de la Nación de México, Inquisición, vol. 1389, exp. 20, ff. 204-209, 12 de marzo de 1790.

23 ACCMM, Actas de cabildo, libro 43, ff. 298v-299, 13 de febrero de 1759. Los Gagliano constituían una dinastía napolitana de constructores de instrumentos

Finalmente, el músico compró los instrumentos en Madrid a José Contreras, apodado El Granadino, uno de los constructores españoles de arco más cotizados de la época, como lo demuestra el hecho de que fuese proveedor de instrumentos de cuerda de la Real Capilla: dos de sus violines estaban en México en 1760.²⁴ Sin embargo, respecto al violín hubo una importante tradición constructiva local que dio lugar a productos organológicos híbridos, muchos de los cuales todavía son usados por diferentes grupos étnicos de la huasteca potosina.²⁵ Un interesante inventario de instrumentos musicales de la catedral fechable alrededor de 1781 alude a un violín "criollo".²⁶ No sabemos si este nombre remite a una evolución autóctona del instrumento con características divergentes de los modelos europeos o si se trata únicamente de una denominación distinta para una misma realidad organológica. En cualquier caso, parece probable que el empleo de materiales locales modificase su sonoridad respecto a los violines importados desde Europa.²⁷

El repertorio para violín compuesto para la Catedral de México que se conserva es mayor que para otros instrumentos, y hay varios ejemplos de

de arco de gran fama; su primer representante, Alessandro, era discípulo directo de Stradivarius. En 1759 se encontraban activos dos Gagliano, Nicola y Genaro, cuyos instrumentos eran conocidos en el Madrid de la época, según Cristina Bordas Ibáñez, "Tradición e innovación en los instrumentos musicales", en Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2001, p. 213.

- 24 Véase ACCMM, Correspondencia, caja 2, exp. 7, 8 de junio de 1759, y Actas de cabildo, libro 44, ff. 211v-212r, 15 de septiembre de 1760. Sobre El Granadino, véase Beryl Kenyon de Pascual, "Contreras (I). 1. Contreras. José [El Granadino]", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, op. cit., vol. 3, p. 924.
- 25 Véase José Antonio Guzmán Bravo, "La música instrumental en el Virreinato de la Nueva España", en Julio Estrada (ed.), *La música en México*, vol. 1, *Historia*, Parte 2, *Período virreinal (1530-1810)*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, p. 154, y Roubina, op. cit., pp. 76-78.
- 26 AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces Hacedores, caja 193, exp. 89, sin fecha (ca. 1781).
- 27 Sobre la experimentación de los modelos organológicos europeos en el Nuevo Mundo, véase Gerardo Huseby, "Adaptación, integración y refundacionalización de instrumentos musicales europeos y aborígenes en las capillas de Chiquitos y de Moxos", en *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Las artes en el debate del Quinto Centenario*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, 1992, pp. 128-134.

obras para este instrumento relacionadas con la capilla catedralicia mexicana.²⁸ El mejor de ellos lo constituyen las sonatas para dos violines y bajo de Ignacio Jerusalem que, aunque conservadas en la catedral de Durango, fueron compuestas durante la etapa en que el autor fue maestro de capilla en México. Al margen de estas obras exclusivamente violinísticas, el violín adquiere un gran protagonismo en las composiciones vocales y en los versos orquestales del compositor italiano.²⁹

VIOLA

Este instrumento se documenta tempranamente en la Catedral de México, pues en 1720 Francisco Pedrosa, el seise educado por el introductor del violín en la catedral —Cerezo—, pedía ser admitido en la capilla por ser hábil al violín, la viola —también llamada violeta en otro acuerdo de ese año— y el violón.³⁰ La referencia a la viola es también precoz en el contexto musical ibérico ya que en Toledo sólo se documenta después de 1764, en Sevilla después de 1774 y en Cádiz sólo ya a finales de la centuria; en otras catedrales hispanoamericanas como la de Lima el instrumento no es formalmente mencionado. En México, las referencias a la viola son abundantes desde 1720 y algunas obras en romance de Manuel de Sumaya compuestas para la Catedral de México incluyen partes obligadas para ese instrumento.³¹ Un acuerdo

- 28 Véase noticias sobre las fuentes violinísticas mexicanas, en Roubina, op. cit., pp. 175-189, que incluye comentarios sobre una copia manuscrita del tratado de José Herrando, violinista de la Real Capilla de Madrid, titulado *Arte, y puntual explicación del modo de tocar el violín* (París, 1756).
- 29 *Ibid.*, pp. 202-205; y Davies, op. cit., vol. 1, pp. 248-260, quien prefiere emplear la denominación de "sinfonías" en lugar de "versos orquestales".
- 30 ACCMM, Correspondencia, caja 23, exp. 3, y Actas de cabildo, libro 29, f. 439r, 10 de diciembre de 1720.
- 31 La cantata *De la celeste esfera*, fechada en 1738, se conserva en la Catedral de Guatemala. En 1739, Sumaya se llevó parte de su producción compuesta en México a la Catedral de Oaxaca, donde se conservan varias obras con viola obligada sin fecha (*Como aunque culpa, Ya la naturaleza redimida, El de Pedro solamente y Angélicas milicias*). Al parecer, ninguno de los músicos que Sumaya tuvo a su disposición en Oaxaca tocaba la viola, por lo que posiblemente las obras sin fechar —o al menos una parte de ellas— podrían haber sido compues-

de 1744 indica que la viola sustituía al violín durante los entierros debido a su carácter más austero.³² Entre los instrumentos encargados a Palomino en 1759 figuraban dos violas del constructor napolitano Gagliano. El mismo intérprete de violín solía tocar también la viola, pero ésta fue adquiriendo mayor independencia y protagonismo con respecto a aquél, ya que su contribución “era muy diferente a la de violín por ser parte separada y más principal que los violines ripienos, pues por sí soporta en su intención toda la orquesta, siendo una sola”, y a principios del siglo XIX se requería que, al menos, dos violinistas fuesen intérpretes de viola para tocarla cuando fuese necesaria.³³

VIOLÓN Y VIOLONCHELO

El uso de ambos términos, “violón” y “violonchelo”, ha sido cambiante según el lugar y la época. En líneas generales, las diferencias entre ambos instrumentos se derivan de su pertenencia a distintas familias de cordófonos frotados (el violón pertenece a la familia de la viola da gamba, mientras que el violonchelo descende de la viola da braccio), aunque sus funciones eran muy similares: doblar la línea del bajo continuo.³⁴ El violón apareció en la Catedral de México, como en otras catedrales españolas, en el siglo XVII, si bien con una cronología quizá algo más tardía de lo que cabría esperar: 1684.³⁵ En Santiago de Compostela y Sevilla se venía usando desde 1621 y 1644

tas para la Catedral de México; véase Aurelio Tello, “La capilla de música de la Catedral de Oaxaca en tiempos de Manuel de Sumaya”, en *Revista Musical de Venezuela*, vol. 34, 1997, pp. 111-126, especialmente p. 124.

32 ACCMM, Correspondencia, caja 2, exp. 2, 12 de marzo de 1744.

33 ACCMM, Correspondencia, caja 24, exp. 7, 1801.

34 El violón tiene un mástil ancho con trastes, siete cuerdas, oídos en forma de *ee* y hombros caídos en ángulo agudo respecto a la caja de resonancia, frente al mástil más estrecho y sin trastes del violonchelo, que tiene cuatro cuerdas, oídos en forma de *efe* y hombros en ángulo recto. La técnica del arco también era distinta: en el caso del violón, el arco se sujeta con la palma de la mano hacia arriba, mientras que en el violonchelo la palma mira hacia abajo.

35 ACCMM, Actas de cabildo, libro 22, f. 77v, 20 de junio de 1684. El primer intérprete documentado de este instrumento fue Diego de León. La cronología mexicana es similar a la de la Catedral de Toledo (1677).

respectivamente, pero en otras catedrales, como las de Granada, Salamanca, Málaga y Lima, su incorporación definitiva no tuvo lugar hasta principios del siglo XVIII.

La importancia de este instrumento como refuerzo del bajo hizo que incluso se llegasen a convocar oposiciones en 1715, y fue uno de los pocos instrumentos requeridos por esta vía; desde ese momento, aparece como un instrumento en el que se educaban algunos infantes.³⁶ Sus intervenciones se circunscribían, a mediados del siglo XVIII, a los días de primera y segunda clases y a los aniversarios solemnes a los que asistía toda la capilla, aunque podía ser requerido siempre que hubiese falta de bajos.³⁷ Puesto que realizaba una función análoga a la del bajón, muchos violonistas eran también bajoneros, aunque también hubo violonistas “puros” como Ignacio Jerusalem y Antonio Palomino, ambos de gran renombre.³⁸ Al igual que ocurrió con el violín, hubo violones criollos propiedad de la catedral, como lo acredita un inventario de instrumentos de 1777.³⁹

Desde mediados del siglo XVIII, la denominación de violón convivió con la de violonchelo, término que aparece por primera vez en 1758 en alusión a un músico hábil en este instrumento y otros.⁴⁰ La catedral tenía un

36 ACCMM, Correspondencia, caja 23, exp. 2, 10 de julio de 1715. Sobre el uso del violón como instrumento educativo, véase ACCMM, Correspondencia, caja 23, exp. 3, 10 de diciembre de 1720, Actas de cabildo, libro 35, f. 81, 11 de noviembre de 1738 y Actas de cabildo, libro 36, f. 58, 20 de abril de 1742, entre otros.

37 ACCMM, Actas de cabildo, libro 39, f. 324, 15 de noviembre de 1748.

38 Xosé Crisanto Gándara, “El violón ibérico”, en *Revista de Musicología*, vol. 12, núm. 2, 1999, pp. 135-136, señaló el carácter intercambiable del bajón y el violón. La fama de Jerusalem y Palomino llegó hasta Guatemala; en 1797, el músico guatemalteco Manuel Mendinilla los citó como modelo en la composición y en la interpretación al violín y al violón, respectivamente: véase Dieter Lehnhoff, *Rafael Antonio Castellanos. Vida y obra de un músico guatemalteco*, Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 1994, p. 89.

39 ACCMM, Inventarios, caja 1, exp. 9, 28 de enero de 1777.

40 ACCMM, Correspondencia, caja 2, exp. 12, 13 de febrero de 1758. El primer violonchelista de la Catedral de Lima con tal denominación no apareció hasta 1807.

violonchelo español que compró a un noble de la ciudad, el Conde de Berrio, lo que apunta al uso del instrumento también en el ámbito camerístico.⁴¹ El violón se empleaba como acompañamiento y refuerzo del registro grave, tanto en la música a papeles como en la polifonía de facistol, por lo que el primer intérprete dedicado exclusivamente al violón, José María Ximénez, indicó al cabildo que el violonchelo ya no era necesario en tales asistencias.⁴²

CONTRABAJO Y TOLOLOCHE

El contrabajo se introdujo en México casi al mismo tiempo que el violonchelo —a mediados del siglo XVIII—, pues en 1752 se contrató a Antonio Palomino, músico insigne que venía precedido de gran fama en Inglaterra y España, y que era hábil en los cuatro instrumentos de cuerda frotada y en el órgano. Durante su demostración, Palomino tocó dos arias, una en el violón y otra en el contrabajo.⁴³ Salvo en las capillas cortesanas y en la Catedral de Sevilla, instituciones pioneras en la introducción de este instrumento en España, el resto de instituciones peninsulares incorporaron el instrumento a partir de mediados del siglo XVIII. Las primeras obras locales con partes obligadas para este instrumento fueron los versos orquestales de Manuel Delgado alrededor de 1800.⁴⁴

El contrabajo desarrolló en México una variante autóctona denominada tololoche, un instrumento que adquirió un gran auge a finales del siglo

41 AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces Hacedores, caja 193, exp. 89, sin fecha (ca. 1781). Sobre el violonchelo en México, véase Evguenia Roubina, *El responsorio "Omnes Morienmini..." de Ignacio Jerusalem: la primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico*, México, Escuela Nacional de Música, 2004, pp. 125-164.

42 ACCMM, Actas de cabildo, libro 52, f. 277, 30 de enero de 1775.

43 ACCMM, Actas de cabildo, libro 41, f. 170v, 13 de octubre de 1752 ("excelente músico y en especial en el contrabajo y ser de los más aventajados entre los de la fama y que en España y en Inglaterra [sic] y otras varias partes había tenido grande aceptación su especial habilidad"), y f. 176, 19 de octubre de 1752.

44 ACCMM, Actas de cabildo, libro 60, f. 19, 27 de febrero de 1800, y f. 217v, 19 de febrero de 1802. Los versos orquestales de Delgado se conservan en MEX-Mc, legs. Ad11 a Ad13 AM0763-0781. N. de E.: La signatura actual es A0748-A0768.

XIX y que todavía pervive en el ámbito de la música tradicional mexicana. Ambos términos se usan como sinónimos desde 1747, fecha en que el tololoche hace su primera aparición en la documentación catedralicia.⁴⁵ Al igual que el contrabajo, el tololoche era un instrumento de acompañamiento. En 1764, ante la ausencia de bajones, se empleaban tololoches, pero "ya se veía que no tenían los llenos del bajón".⁴⁶ En 1784, el instrumento quedó eximido, junto con los oboes y los bajones, de la asistencia a las misas. La posición del instrumentista para tocar el contrabajo y el tololoche es la misma, pero la principal diferencia entre el instrumento europeo y el tololoche tradicional yucateco, todavía empleado en los conjuntos de mariachis, es que este último tiene forma de guitarrón, se compone de seis cuerdas (la, mi, do, sol, re, la) y no utiliza el arco, pues únicamente se puntea con los dedos.⁴⁷ No obstante, parece que en la música catedralicia la palabra tololoche era una denominación autóctona para referirse al contrabajo por su parecido con ese instrumento.

CONCLUSIONES

Aunque la introducción del violín y otros instrumentos cordófonos de arco no es la única de las novedades tímbricas del siglo XVIII, sí que es probablemente la más importante. El análisis de su uso en la Catedral de México ha mostrado la temprana evolución tímbrica de la capilla no sólo en el contexto hispanoamericano, sino, lo que resulta más sorprendente, en relación con otras catedrales peninsulares de primer rango. La capilla incorporó el violín en las primeras décadas del siglo XVIII (y también otros instrumentos moder-

45 Véase ACCMM, Actas de cabildo, libro 38, f. 153v, 13 de enero de 1747, cuando se alude al infante del colegio Antonio de Mendoza, instruido en este instrumento. El tololoche también aparece documentado en Oaxaca en torno a 1780.

46 ACCMM, Actas de cabildo, libro 46, f. 301, 7 de agosto de 1764, y Actas de cabildo, libro 55, f. 287, 13 de enero de 1786.

47 Véase Juan Guillermo Contreras, "México. VI. Organología", en *Diccionario de la música española ...*, op. cit., vol. 7, p. 535.

nos como el oboe y la trompa), adelantándose a la mayor parte de las instituciones eclesiásticas, lo que demuestra un conocimiento inmediato —a veces anterior— de lo que ocurría al otro lado del Atlántico. Las conexiones directas de las catedrales hispanoamericanas con España —y particularmente con Madrid— y la circulación de los músicos entre América y Europa se antojan determinantes para explicar este proceso, en el que la Catedral de México fue una institución pionera.

ANEXO

INSTRUMENTISTAS DE CUERDA FROTADA DE LA CATEDRAL DE MÉXICO DURANTE LA ÉPOCA VIRREINAL⁴⁸

VIOLINISTAS

Antonio José López Cerezo (1710/1715-1747)	Francisco Rueda (1747-1750)
José Francisco de Orense Anaya (1715-después 1741)	Nicolás José Antonio Gil Torre (1749-después 1802)
José Antonio del Rosal (1715?-1716?)	José Pisoni Escoto (antes de 1751-1770)
Francisco de Pedrosa (1717-después 1743)	Gabriel de Córdoba (1754/59-después 1765)
Antonio Rodríguez (1730-1741)	José Argüello (1760-después 1787)
José Antonio Givomo Laneri (1730-1761)	Pedro Navarro Silva (1761-después 1782)
Antonio Gervasio Cerezo (1733-después 1756)	Juan Gregorio Panseco (1761-1802)
Pedro José Rodríguez (1734-1747)	José Alasio (1767/69-?)
Dionisio Guerrero (1736-1751)	Ignacio Paz (1767/75-después 1802)
Ignacio Pedrosa Cardilo (1736-1784)	Mariano León (1770/75-después 1782)
Francisco Todini (1736-1747)	José Manuel Aldana (1774/75-1810)
Juan José Rodríguez (1741-después 1761)	Ignacio Ortega (1775-después 1805)*
Mariano Macías (1741/44-después 1749)	Mariano Vargas (1775-1809)
Domingo Guzmán Lozano (1745-1746)	Nicolás de Mora (1780-después 1795)

Manuel Delgado (1780-1802)	José Antonio Castel (1801-después 1815)
Antonio Solo de Saldivar (1780-1784)	José Agapito Delgado (1801-después 1802)
José María Delgado (1786-1833)	José María Aldana (1802-1811)
José Francisco Delgado (1786-1827)	José Francisco Palacios (?-después 1809?)
Pedro Gauth (1786-1787)	Ignacio Coronel Jara (1813?-después 1819)
José María Bibián (antes de 1793-después 1805)	Mateo Velasco (1814-después 1819)
Gerónimo Torrecano Ruiz (antes de 1795-?)	Vicente Covarrubias (antes de 1814-?)
José Vicente Castro Virgen (1795-después 1815)*	Santiago Covarrubias (antes de 1814-?)
Antonio Castro Virgen (1795-1815)*	José Covarrubias (antes de 1814-?)

VIOLAS

Francisco de Pedrosa (1720-después 1743)	Francisco Álvarez (1781-1783)
José Antonio Givomo Laneri (1730-1761)	Francisco Delgado (1786-1827)
Antonio Palomino (1752-1759)	José María Delgado (1786-1833)
Mariano León (1770/75-después 1782)	José Antonio Castel (1801-después 1815)
José Agapito Portillo (1776-después 1796)	José Agapito Delgado (1801-después 1802)
Antonio Solo de Saldivar (1780-1784)	José María Aldana (1802-1811)
Manuel Delgado (1780-1802)	Manuel Bibián (antes de 1819-?)

VIOLONISTAS/VIOLONCHELISTAS

Diego de León (antes de 1684-después 1688)	Mariano Macías (1741/44-después 1749)
Antonio de Sotomayor (1691-antes de 1707)	José Ángel del Águila (1745-1746, 1749-1751?)
Diego López de Lois (antes de 1707-1715)	Domingo Guzmán Lozano (1745-1746)
Diego Tello de Guzmán (1709)	Ignacio Jerusalem (1746-1769)
Antonio José López Cerezo (1710/1715-1747)*	Antonio Teodoro de Mendoza (1746-después 1762)
José Antonio del Rosal (1714-después 1716)	Antonio Palomino (1752-1759)
José Francisco de Orense Anaya (1715-después 1741)	Pedro José Jerusalem Stella (1760-después 1763)
Francisco de Pedrosa (1717-después 1743)	Manuel Andreu Alpuente (1760-1779)
José Antonio Givomo Laneri (1730-1761)	Juan Gregorio Panseco (1761-1802)
Antonio Rodríguez (1730-1741)	Mario Córdoba (1761)
Antonio Gervasio Cerezo (1733-después 1756)	José Antonio Reinoso (1769-después 1815)
Pedro José Rodríguez (1734-1747)	José María Ximénez (1773-1796, 1798-después 1805)
Dionisio Guerrero (1736-1751)	Antonio Solo de Saldivar (1780-1784)
Pedro Figueroa (1738)	José Agapito Portillo (1788-después 1796)

48 Fuentes: ACCMM, Actas de cabildo, Correspondencia, y AHAM, Fondo Cabildo. Con un asterisco (*) se han marcado los músicos que accedieron al cargo mediante el sistema de edictos y oposición. Muchos de los ministriles dominaban varios instrumentos y tenían una enorme facilidad para aprender uno nuevo en poquísimo tiempo, cualidad muy valorada. No se han incluido los nombres de los colegiales que aprendieron a tocar los cordófonos de arco y que, probablemente, colaboraron con la capilla durante su aprendizaje.

CONTRABAJISTAS/INTÉRPRETES DE TOLOLOCHE

Antonio Gervasio Cerezo (1733-después 1756)	José Antonio Reinoso (1769-después 1815)
Antonio Teodoro de Mendoza (1746-después 1762)	José María Ximénez (1773-1796, 1798-después 1805)
José Pardo de Lagos (1752-1760)	José Irala (1796)
Antonio Palomino (1752-1759)	Rafael Domínguez (1799-después 1819)
José Fernández de Santa Cruz (1762)	Manuel Mariano Machado (1800-1801)
José Agapito Portillo (1776-después 1796)	José Bustamante (antes de 1819-?)

ABREVIATURAS

ACMM	Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México
AGI	Archivo General de Indias
AGN	Archivo General de la Nación
AHDF	Archivo Histórico del Distrito Federal
AHAM	Archivo Histórico del Arzobispado de México

FUENTES DOCUMENTALES Y BIBLIOGRÁFICAS*

ACMM Series: Actas de cabildo, libros 22, 26, 28, 29, 35, 36, 38, 39, 41, 43, 44, 46, 52, 55, 60.

Correspondencia, cajas 2, 23, 24, exp. 2, 3, 7.

Inventarios, caja 1, exp. 9.

AGI Contratación, 5486, núm. 3, R. 15.

AGN Inquisición, vol. 1389, exp. 20.

AHDF Vols. 431a-433a, "Colección de Ordenanzas de la muy noble, insigne y muy leal e imperial ciudad de México", tomo 1.

AHAM Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces Hacedores, cajas 124, exp. 9, 89 y 193.

* N. de E.: Se ha conservado la ortografía de nombres propios y títulos de las fuentes.

Bombi, Andrea, "Entre tradición y modernización. El italianismo musical en Valencia (1685-1738)", 2 vols., tesis doctoral, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2002.

Bordas Ibáñez, Cristina, "Tradición e innovación en los instrumentos musicales", en Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2001.

Carreño, Alberto M., *Un desconocido cedulario del siglo XVI*, México, Imprenta de M. León Sánchez, 1944.

Contreras, Juan Guillermo, "México. VI. Organología", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.

Davies, Drew Edward, "The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, *Español* Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain", 4 vols., tesis doctoral, Chicago, University of Chicago, 2006.

Díez Martínez, Marcelino, *La música en Cádiz. La catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, 3 vols., Cádiz, Universidad de Cádiz/Diputación Provincial, 2004.

Enríquez, Lucero, y Raúl H. Torres Medina, "Música y músicos en las actas de cabildo de la Catedral de México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 79, 2001.

Gándara, Xosé Crisanto, "El violón ibérico", en *Revista de Musicología*, vol. 12, núm. 2, 1999.

Gembero Ustárriz, María, "Documentación de interés musical en el Archivo General de Indias de Sevilla", en *Revista de Musicología*, vol. 24, núms. 1-2, 2001.

———, "Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): estudio preliminar", en María Gembero Ustárriz y Emilio Ros-Fábregas (eds.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Granada, Universidad de Granada, 2007.

Guzmán Bravo, José Antonio, "Mexico, Home for the First Musical Instrument Workshops in America", en *Early Music*, vol. 3, núm. 6, 1978.

_____, "La música instrumental en el Virreinato de la Nueva España", en Julio Estrada (ed.), *La música en México*, vol. 1, *Historia*, Parte 2, *Periodo virreinal (1530-1810)*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.

Huseby, Gerardo, "Adaptación, integración y refuncionalización de instrumentos musicales europeos y aborígenes en las capillas de Chiquitos y de Moxos", en *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Las artes en el debate del Quinto Centenario*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filosofía y Letras, 1992.

Isusi Fagoaga, Rosa, *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España y otros países de Europa y América*, [CD-ROM], Granada, Universidad de Granada, 2003.

Kenyon de Pascual, Beryl, "Contreras (I). 1. Contreras. José [El Granadino]", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.

Koegel, John, "Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España", en *Heterofonía*, núms. 116-117, enero-diciembre de 1997.

Lehnhoff, Dieter, *Rafael Antonio Castellanos. Vida y obra de un músico guatemalteco*, Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 1994.

López-Calo, José, "Barroco-estilo galante-clasicismo", en *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*, 2 vols., Salamanca, Ministerio de Cultura, 1985.

Marín, Miguel Ángel, *Music on the Margin. Urban Musical Life in Eighteenth-Century Jaca (Spain)*, Kassel, Reichenberger, 2002.

Marín López, Javier, "Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (1689-1812): el Fondo Estrada de la Catedral de México", en María Gembero Ustárriz y Emilio Ros-Fabregas (eds.), *La*

música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica, Granada, Universidad de Granada, 2007.

_____, "Ximenes de Cisneros [Zisneros], Nicolás", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.

Martínez Gil, Carlos, *La capilla de música de la Catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro*, Toledo, Consejería de Cultura/Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003.

Mazín Gómez, Óscar et al., *Archivo Capitular de Administración Diocesana Valladolid-Morelia. Catálogo I-III*, 3 vols., Zamora, El Colegio de Michoacán/Consejo de Cultura de la Arquidiócesis de Morelia, 1991-2001.

Moreno, Salvador, "La imagen de la música en México", en *Artes de México*, vol. 140, núm. 18, 1971.

Roubina, Evguenia, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México, Conaculta, 1999.

_____, *El responsorio "Omnes Morienmini..." de Ignacio Jerusalem: la primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico*, México, Escuela Nacional de Música, 2004.

Saldívar, Gabriel, *Historia de la música mexicana*, México, SEP/Ediciones Gernika, 1987.

Sas Orchassal, Andrés, *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato*, 3 vols., Lima, Universidad Nacional de San Carlos/Casa de la Cultura del Perú, 1971-1972.

Stevenson, Robert, *Music in Mexico. A Historical Survey*, Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1952.

_____, *La música colonial en Colombia*, Cali, Instituto Popular de Cultura de Cali, 1964.

_____, "La música en la América colonial española", en Leslie Bethell (ed.), *Historia de la América Latina*, vol. IV, *América Latina colonial: población, sociedad y cultura*, Barcelona, Crítica, 1990.

- Tello, Aurelio, "La capilla de música de la Catedral de Oaxaca en tiempos de Manuel de Sumaya", en *Revista Musical de Venezuela*, vol. 34, 1997.
- Torrente, Álvaro, "The Sacred Villancico in Early Eighteenth-Century Spain: The Repertory of Salamanca Cathedral", 2 vols., tesis doctoral, Cambridge, University of Cambridge, 1997.
- Waisman, Leonardo, "La América española: proyecto y resistencia", en John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004.

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)

Edward Charles Pepe

Investigador independiente

En marzo de 1710, el organero aragonés Félix de Yzaguirre terminó dos nuevos instrumentos para las autoridades de la Catedral Angelopolitana. Aunque el órgano de la epístola,* con mucho el mayor de los dos, sufrió una alteración en la fachada de la nave procesional en 1749 y fue vaciado imperdonablemente en el siglo XX, la evidencia actual indica que la hermosa fachada del coro de Yzaguirre todavía puede ser apreciada el día de hoy. Los problemas que surgieron entre Yzaguirre, las autoridades de la Catedral de Puebla y Luis de Bomboran, organista de ella, han sido narrados en otra parte y se han planteado preguntas acerca del origen y el significado de este conflicto.¹ Aquí exploraré los procesos históricos que formaron las concepciones fónicas, técnicas y musicales del órgano de la epístola y mostraré su utilidad para explicar las circunstancias de su entrega. Primero será necesario dirigir nuestra atención hacia un órgano muy estrechamente relacionado con él: el de Jorge de Sesma que funcionó en la catedral de la ciudad de México entre 1695 y 1734.

Vale la pena mencionar, como un preludio a este complicado tema, que el órgano como instrumento tiene una historia muy larga —y un tiempo

* N. de E.: Dícese del órgano situado en el lado derecho de la nave, en relación con el altar y desde el punto de vista de los fieles.

¹ Patricia Díaz Cayeros, "El órgano de Félix de Yzaguirre y los organistas de la catedral de Puebla", en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *Primer Coloquio Musicat. Música, catedral y sociedad*, México, UNAM, 2006, p. 239. Para conocer más acerca de la historia de los órganos de la Catedral de Puebla, véase Josué Gastellou y Gustavo Mauleón, *Catálogo de órganos tubulares históricos del estado de Puebla*, Puebla, Universidad Iberoamericana Golfo Central, 1997, pp. 180-186, y Efraín Castro Morales, *Los órganos de la Nueva España y sus artífices*, Puebla, Gobierno del Estado, 1989, *passim*.